



universität  
wien

# **DIPLOMARBEIT**

Titel der Diplomarbeit

## **Konzepte von Audio-Visualität in den Arbeiten von Renate Kowanz-Kocer**

Verfasserin:

**Andrea Hubin**

angestrebter akademischer Grad:

**Magistra der Philosophie (Mag<sup>a</sup>. phil.)**

Datum der Einreichung: im November 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Daniela HAMMER-TUGENDHAT





# Inhaltsverzeichnis

<a href="#">Inhaltsverzeichnis</a> .....	2
1. <a href="#">Einleitung</a> .....	4
2. <a href="#">Übersicht - 1978/1979/1980</a> .....	8
3. <a href="#">Audio-Visualität in der Kunst um 1979</a> .....	12
4. <a href="#">Akustisch-Optische Aufzeichnungen (1978)</a> .....	30
4.1 <a href="#">Aufzeichnungen</a> .....	30
4.2 <a href="#">Überlagern, Füllen, Löschen</a> .....	32
4.3 <a href="#">Das körperliche Verhältnis zum Blatt</a> .....	40
5. <a href="#">Ohne Titel (1979)</a> .....	46
5.1 <a href="#">Der Körper wird wie ein Instrument verwendet</a> .....	46
5.2 <a href="#">Spur und Mechanik</a> .....	50
6. <a href="#">Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch – das Geräusch beeinflusst die Bewegung (Dezember 1979)</a> .....	55
6.1 <a href="#">Zum Hören</a> .....	55
6.2 <a href="#">Eine Bewegung</a> .....	57
6.3 <a href="#">Körperhören – Der Körper als Tonabnehmer</a> .....	64
7. <a href="#">Sound-Installation (Jänner 1979)</a> .....	67
7.1 <a href="#">Geräusche im Raum</a> .....	70
8. <a href="#">Resumée / Ausblick</a> .....	75
<a href="#">Biographische Daten und Ausstellungen</a> .....	79
<a href="#">Literaturverzeichnis</a> .....	81
<a href="#">Abbildungen</a> .....	86

*Vorbemerkung: Es wurde versucht, im folgenden Text bei der Bezeichnung von Personen- oder Berufsgruppen eine durchgehend geschlechtsneutrale Schreibweise zu verwenden. Die Entscheidung fiel auf das Schrägstrich-Splitting. Resultierende sperrige Wendungen werden dabei bewusst in Kauf genommen. Sofern keine geschlechtsneutrale Formulierung gewählt wurde – etwa wenn von „Aktionisten“ die Rede ist –, soll damit auf die historische Realität bzw. Konstruktion der geschlechtsspezifischen Zusammensetzung einer bestimmten Gruppe hingewiesen werden. Sofern an irritierender Stelle nur die weibliche Form verwendet wurde, so darf dies als gewohnheitsbedingtes Erratum gewertet werden. Die Autorin bemüht sich diesbezüglich bei Gelegenheit um Korrektur.*

*'If you can see whether I'm singing or not, you've sharper eyes than most.' Humpty Dumpty remarked severely.*  
*Alice was silent.*



# 1. Einleitung

„Licht und Ton sind das gleiche Material, sie können Räume füllen, Abstände bezeichnen.“<sup>1</sup> Gegen 1980 wird die mediale und aktionistische Auflösung der traditionellen Gattungsgrenzen der bildenden Kunst auch in Österreich verstärkt entlang der Achse Bild/Ton diskutiert. Die Verfügbarkeit von Tonbandkassetten bzw. -rekordern und Video als billige und leicht zu handhabende Aufzeichnungs- und Abspieltechniken hatte zu diesem Zeitpunkt eine bereits 15jährige Geschichte.<sup>2</sup> Nichtsdestoweniger werden die als Heimtechnologien eingeführten Gerätschaften in der Kunst zu Hauptargumenten und medialem Austragungsort eines fortschrittlichen Kunstbegriffs und gesellschaftspolitischer Utopien. Die in diesem Kontext entstehenden audio-visuellen Arbeiten nehmen nicht selten den Charakter von Forschungsprojekten an. Zum Einsatz kommen intermediale Vorgangsweisen, die von Synchronisierungen vom Typus einer Paragone-Rivalität bis zu popkulturellen Unternehmungen wie etwa der Gründung von Künstlerbands reichen.

Die Arbeiten der österreichischen Künstlerin Renate KOWANZ-KOCER (geb. 1954) erhalten aus diesem Blickwinkel paradigmatischen Charakter. Ab 1978 realisiert sie Installationen, Performances, Filme und Videos, deren reduzierte Strukturen – dem Forschergeist der Zeit entsprechend – Versuchsanordnungen inszenieren, in denen visuelle und auditive Sinneseindrücke eine unmittelbare Verknüpfung erfahren. Durch den Einsatz ihres eigenen Körpers und verschiedener audiovisueller Technologien entwirft sie mediale Repräsentationen, in denen Bild und Ton in gegenseitiger Abhängigkeit generiert werden. Der Kontext Wien spielt dabei eine entscheidende Rolle. So startet die Karriere der Künstlerin unmittelbar nach ihrem Studienabschluss 1978 mit der Teilnahme an mehreren Ausstellungen in der *Galerie nächst St. Stephan*, einem – wenn nicht sogar dem damals

---

1 GRUNDMANN 1981: S. 28

2 Mit der ihrer Vorstellung durch die Firma Philipps 1963 auf der *Internationalen Funkausstellung* (IFA) in Berlin lösen die Tonband(compact)kassette und der passende Rekorder (*Philips EL 3300*) die weniger handlichen und beschädigungsanfälligeren Geräte mit offenen Spulen ab. 1965 bringt Sony unter dem Namen *Portapak* die erste tragbare Videoeinheit auf den Markt, die noch im Oktober des selben Jahres von Nam June PAIK einer künstlerischen Nutzung zugeführt wurden. Siehe: RE-PLAY 2000: S. 328f.

wichtigsten Ort – der Diskussion erweiterter Kunstbegriffe in Wien. 1979 wird sie von der Galerie als Vertreterin der jungen österreichischen Medienkunst bei der internationalen Ausstellung *europa 79: Kunst der 80er Jahre* in Stuttgart präsentiert. 1979 ist auch das Jahr, in dem in der von Grita INSAM gegründeten *Modern Art Galerie* die Veranstaltungsreihe *Audio Scene '79* stattfindet, die ein historischer Meilenstein der Vernetzung österreichischer mit internationalen Sound Art-Künstler/innen ist. In den 1980er Jahren wird Renate KOWANZ-KOCER eine laufende Begleiterin der Aktivitäten der *Modern Art Galerie* sein, die eine der wichtigsten lokalen Promoterinnen neuer medialer Technologien ist. So findet ein gemeinsam mit ihrem Mann Karl KOWANZ produziertes Video – *4 Tänze* – Eingang in eine Videoedition der Galerie (*Austrian Video 1983 – 1986*), die 1986 auch in Los Angeles präsentiert wird.

Auch mit ihrer musikalischen Produktion ist die Künstlerin stark in der Wiener Avantgarde-Szene verankert: Renate KOWANZ-KOCER ist Schlagzeugerin in der von ihr mitgegründeten Künstlerband<sup>3</sup> *Pas Paravant*, deren auf Improvisation und der Verarbeitung von aufgezeichneten Klängen basierende Konzept-Stücke in einem vielfrequenzierten Hinterhof-Studio in Floridsdorf produziert wurden. Ein Auftritt in der von den Wiener Festwochen veranstalteten und von Wolfgang KOS konzipierten *Musikausstellung – Töne & Gegentöne* in der Secession (1983) reiht die Gruppe in die ebenso provokanten wie fluktuierenden Projekte der österreichischen experimentellen Musik der frühen 1980er ein.

Die Diplomarbeit legt einen Schwerpunkt auf Renate KOWANZ-KOCERs frühes künstlerisches Schaffen, das von Audio-Experimenten und der Erprobung neuer medialer Technologien geprägt ist. Das Spektrum umfasst Filme und Videos, in denen Körperbewegungen und Gesten Klang/Bild-Räume generieren, Installationen, in denen Fieldrecordings von Geräuschen der wenige Jahre zuvor aufgeschütteten Donauinsel mit fotografischen Aufzeichnungen gegengelesen werden und Performancedokumentationen, die einen Galerieraum durch Abtastung mittels Mikrophon kartographieren.

---

3 Die Band versteht sich als „offene Gruppe von bildenden Künstlern und Musikern.“ Ihre Mitglieder wechseln dementsprechend häufig: Neben einem Kernteam bestehend aus Renate KOWANZ-KOCER (dr), Karl KOWANZ (sax, comp), Hans WEIGAND (git) und Wolfgang STENGL (git), Wolfgang POOR (sax, comp), sind auch die Künstler Felix DORNER, Günther SCHROM, Manfred SCHU und wechselweise geladene Gäste wie etwa Romana SCHEFFKNECHT an einzelnen Musikprojekten beteiligt.

Eine wichtige Aufgabenstellung der Diplomarbeit ist die Verortung dieser progressiven Verfahren im Zusammenhang einer zeittypischen Überschreitung der Grenzen der bildenden Kunst hin zu klangkünstlerischen und musikalischen Experimenten, aber auch deren spezielle Herleitung aus einem lokalen Kontext. So wird nachzuweisen sein, dass bei Renate KOWANZ-KOCER die „Graphik“ als Ansatzpunkt für die Erweiterung des Kunstbegriffs in Richtung Sound fungiert. Dies kann als österreichspezifische Variante gewertet werden, die von einer Ableitung der Klangkunst aus einem erweiterten Skulpturbegriff abzusetzen wäre: Betont doch auch eine so entscheidende Beobachterin und Protagonistin der Anfänge der Audioart in Österreich, Heidi GRUNDMANN, als Ausgangspunkt US-amerikanischer Künstler, die in den 1960er Jahren „Töne in die Galerien [...] bringen“, die Skulptur.<sup>4</sup> Mit der Graphik wäre eine wichtige Anschlussstelle zu den Verfahren und Experimenten des österreichischen Informel gefunden, zu deren wichtigsten Protagonisten auch Oswald OBERHUBER gehört, in dessen Meisterklasse „Graphik“ Renate KOWANZ-KOCER diplomiert hat. Ausgehend vom Studium graphischer Prozesse findet Renate KOWANZ-KOCER zur für sie entscheidenden Idee des „anderen Instruments.“ Sie entwickelt Performances, die die Berührung von Oberflächen und das Hinterlassen von Spuren in den Mittelpunkt stellen, und die ein introvertiertes – nicht selten kopfhörerbewehrtes – Körperverhältnis zum bearbeiteten Gegenstand pflegen.

Aus medientheoretischem Blickwinkel lässt sich eine weitere Dimension der künstlerischen Praxis Renate KOWANZ-KOCERs beobachten. Der Einsatz von Video und Magnettonband erweitert den Radius künstlerischer Forschungsunternehmungen maßgeblich. Dem Medium Video fällt dabei vordergründig die Rolle zu, ein besonders ökonomisch einsetzbares Instrument für die Dokumentation von Performances und Experimenten zu sein. Zu untersuchen wäre, inwieweit in Video auch eine technologische Metapher für KOWANZ-KOCERs audiovisuelle Grundlagenforschung gefunden war – ist Video doch erstmals eine Aufnahmetechnik, die Sound und Bild produktionstechnisch auf einem (Magnet-)Band vereint.

In Bezug auf das Magnetband kursiert in den 1970er Jahren die Vision einer Technologie, die vormals gegensätzliche bzw. nur mit erheblichem Aufwand zu kombinierende Wahrnehmungstatsachen in einen synchronen Gleichklang bringt.

---

4 GRUNDMANN 2000: S. 85

Noch vor Video war mit transportablen Audiorekordern und Tonbandkassetten ein pragmatischer Zugriff auf flüchtige Klangwelten gewährleistet, die damit zum Modell der Erschließung der „ganzen Welt“ als zu gestaltendem „Material“ werden. Zum Material werden diese Tatsachen aber nicht nur durch das universelle Zeichen, das sie nun auf einem Band vereint, sondern auch durch das Faktum, dass Audio- und Videotapes neben einem Medium der Hervorbringung vor allem eine Speichertechnologie sind. Und zwar speziell eine solche, die eine „ambulante“ Aufnahme-Situation und die Mitnahme des Geräts in den Alltag ermöglicht. An den Arbeiten Renate KOWANZ-KOCERs soll diese Materialwerdung der Welt im Angesicht einer neuen technologischen Metapher exemplarisch dargestellt werden.

In der Diplomarbeit werden die oben genannten Fragestellungen durch kunsthistorische Analyse und Kontextualisierung der frühen Film-, Performance- und Videoarbeiten der Künstlerin erörtert. Die Diplomarbeit soll damit auch die rezente Neubewertung des bislang kaum aufgearbeiteten Oeuvres von Renate KOWANZ-KOCER aufgreifen, die die Ausstellungen *Let's twist again* (2002, Kunsthalle Exnergasse, Wien) und *RE-PLAY. Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich* (2000, Generali Foundation Wien) vorgestellt haben.



## 2. Übersicht - 1978/1979/1980

Eine Grundlage der Überlegungen dieser Diplomarbeit ist ein Werkkatalog, der im Zeitraum zwischen 2006 und 2008 mit tatkräftiger Unterstützung von Renate KOWANZ-KOCER und ihrem Mann, Karl KOWANZ, erstellt wurde. Beide haben in großzügigster Weise und zu jeder Zeit Zugang zu ihrem mit Filmen, Videos, Tonbändern, Fotografien, Graphiken und historischen Dokumenten gefüllten Archiv, zu ihrem Apparatepark mit den aufregendsten audiovisuellen Abspielgeräten und zu ihrem umfassenden technischen und historischen Wissen gewährt. Für den Katalog konnten an die 30 noch verfügbare Werke, an denen Renate KOWANZ-KOCER als Autorin beteiligt war, identifiziert und gesichtet werden. In der Recherchearbeit musste der grundsätzlichen Problematik Rechnung getragen werden, dass Medienkunst – als Kind der Epoche der „technischen Reproduzierbarkeit“ – keine originäre und einzigartige Existenzform kennt. Im Katalog wurden daher „Werke“ als bloßes Ordnungskriterium für die heterogene Masse an Medien, Kopien, Abspeicherungen, Digitalisierungen, Dokumentationen, Präsentationsberichten und Reproduktionen geführt. Aus diesem Konvolut greifen die folgenden Kapitel nun vier Werke aus der Frühphase von Renate KOWANZ-KOCERs künstlerischer Tätigkeit heraus. Der besprochene Zeitraum konzentriert sich auf die Jahre 1978 bis 1980.

Diese Jahre sind eine entscheidende Phase für die künstlerische Karriere Renate KOWANZ-KOCERs. Sie nimmt schon Ende 1978 – also ein knappes halbes Jahr nach ihrem Studienabschluss – an maßgeblichen österreichischen und internationalen Gruppenausstellungen teil. Besonders das Jahr 1979 markiert dabei auch für den Wiener Kunstbetrieb eine historische Umbruchsituation. Oswald OBERHUBER wird Rektor an der *Hochschule für Angewandte Kunst*, am 26. April werden im Zuge der Aufnahme der *Sammlung Ludwig* in das *Museum moderner Kunst* die neuen Ausstellungsflächen im *Palais Liechtenstein* eröffnet, im September erscheint die Nullnummer des *Wiener* mit dem Anspruch, als „Kultur und Szenezeitung“ der „creativen Wiener Szene“ eine Plattform zu bieten. In Linz wird die *Stadtwerkstatt* gegründet und – als popkultureller internationaler

Rahmen – sei vermerkt, dass in einem Stadion in Chicago unter dem Motto „*Disco Sucks*“ Disco-Schallplatten zertrümmert werden<sup>5</sup>. Im gleichen Jahr wie diese fragwürdige – unter anderem von homophoben und rassistischen Motiven getragene – Aktion hätte die von Germano CELANT kuratierte Ausstellung seiner Plattensammlung *The record as artwork: from futurism to conceptual art* nach Wien kommen sollen, was dann aus ungeklärten Gründen allerdings nicht statt fand.<sup>6</sup> Ende der 1970er Jahre erfährt auch die Wiener Galerienszene entscheidende Modernisierungsschübe. Als einzige Institutionen, die den Anschluss an internationale Kunstdiskurse und Kunstszenen suchen und leisten, werden diese Galerien zu den wichtigsten Informationsumschlagplätzen was die Diskussion zeitgenössischer Kunstbegriffe betrifft. Man spricht von „Informationsgalerien.“<sup>7</sup> Die 1955 von Monsignore Otto MAUER gegründete *Galerie nächst St. Stephan* wird 1979 von Rosemarie SCHWARZWÄLDER übernommen. Und die *Modern Art Galerie* positioniert sich als Präsentationsort für Neue Medien. Deren Gründerin Grita INSAM erinnert sich: „Ich habe mich zunächst darauf konzentriert, in Wien konstruktive Kunst zu zeigen, exakte Tendenzen und habe mich dem Minimalismus zugewendet. Das waren meine Vorlieben im Kontrast zu dem sonstigen Programm in Wien: Aktionismus, Wirklichkeiten, Expressives.“<sup>8</sup>

Da die Diplomarbeit im Wesentlichen auf ausführlichen Werkanalysen basiert, wird dem Text zur Orientierung eine Produktions- und Ausstellungs-Chronologie der Jahre 1978/1979/1980 vorangestellt. Im Anhang findet sich zudem eine Übersicht zu biographischen Daten und Ausstellungsbeteiligungen Renate KOWANZ-KOCERS.

---

5 siehe der Dokumentarfilm *Disco: Die Geschichte eines Sounds* (Regie: Mark McLaughlin, USA, 2005, 68min), Kurzbeschreibung und Sende-Informationen: <http://www.arte.tv/de/woche/244,broadcastingNum=925514,day=3,week=36,year=2008.html> (Stand: September 2008)

6 Die Ausstellung findet davor an folgenden Standorten statt: Fort Worth Art Museum, Fort Worth, Texas, 4. Dezember 1977-15. Jänner 1978, Moore College of Art Gallery, Philadelphia, Pennsylvania, 3. Februar-8. März 1978, Musee d'art contemporain, Montreal, Quebec, Canada, 7. September-22. Oktober 1978 GRUNDMANN 2000: S. 97, Fußn. 21 und 22

7 Springer *Austria Wien*, Band I, Heft 5/6, November 1995: S. 50. Siehe auch ein Statement der Galerien *nächst St. Stephan*, *Krinzinger* und *Modern Art* in: KUNST WOFÜR 1980: S. 155-157

8 FRANK, Dorothee: *Nitsch, signier!*, in: ORF ON Kultur, Wien, zit. nach: <http://www.basis-wien.at/avdt/htm/136/00060552.htm> (Stand: Oktober 2008)

	1978/1979/1980
	Produktion <i>Werk</i>
	Ausstellung
	___ ausgestellte Werke
1978	Produktion <i>Akustische-Optische Aufzeichnungen</i> (Audioinstallation) <sup>9</sup>
Sommersemester 1978	Diplompräsentation
	___ Akustisch-Optische Aufzeichnungen
26.11.1978	Produktion <i>Entlastungsgerinne</i> (Foto-Audio-Installation) <sup>9</sup>
05.-30.12.1978	<i>Kunst der 70er Jahre</i> , Galerie nächst St. Stephan, Wien
	___ Akustisch-Optische Aufzeichnungen (Teile?) <sup>10</sup>
	___ Entlastungsgerinne <sup>11</sup>
25.12.1978	Produktion Film <i>Schneewalzer</i> <sup>12</sup>
29.01.1979	Produktion <i>soundinstallation</i> (an einem Tag!)
30.01.-10.02.1979	<i>Installationen und Raumkonzepte</i> , Galerie nächst St. Stephan (Dauer der gesamten Ausstellung: 16. Jan bis 6. April 1979)
	___ Sound-Installation
04.02.1979	Kunst Heute Broadcast 04.02.1979: <i>Kunst zum Hören</i> , Renate Kocer, Optisch-akustische Aufzeichnung <sup>13</sup>
	___ Akustisch-Optische Aufzeichnungen (Ausschnitte der Tonspur)
vermutl. Sommer 1979	Produktion <i>Ohne Titel</i>
01.-26.10.1979	<i>europa 79: Kunst der 80er Jahre</i> , Stuttgart
	___ Akustisch-Optische Aufzeichnungen
	___ Entlastungsgerinne (Foto)
06.10.-11.11.1979	Trigon '79: <i>masculin – feminin</i> . steirischer herbst
	___ Ohne Titel
November 1979	Produktion <i>Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch – das Geräusch beeinflusst die Bewegung</i> (Video) <sup>14</sup>
27.11.1979	Produktion einer Audiokassette <i>Entlastungsgerinne</i> <sup>15</sup>
30.11.1979	Produktion <i>Entlastungsgerinne</i> (8mm-Film) <sup>16</sup>
04.12.1979-14.01.1980	<i>Situationen</i> , Galerie nächst St. Stephan, Wien
	___ Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch ...
vermutl. Jänner 1980	Produktion <i>Ein Film ist eine Woche</i> <sup>17</sup>

9 datiert lt. Negativ-Beschriftung (Werk-Kat.Nr.: MED090\_05NEG)

10 Im Archiv der *Galerie nächst St. Stephan* findet sich im Zusammenhang mit der Ausstellung *Kunst der 70er Jahre* ein 1seitiger Vertrag zur In-Kommission-Nahme von „2 X Akustisch-optische Aufzeichnungen (goß) und 2 x o. T.“ zu jeweils „öS 3.000,-“ datiert auf den 4. Dezember 1978.

11 datiert lt. Presse-Berichterstattung: MAYER, Gerhard: Im Treibhaus der Künste. Die Galerie nächst Sankt Stephan präsentiert „Kunst der 70er Jahre“, in: *Wochenpresse* 20.12.1978

12 datiert lt. Filmrollen-Beschriftung (Werk-Kat.Nr.: MED021\_03FILM)

13 <http://www.kunstradio.at/HISTORY/KUNSTHEUTE/1979/index.html> (Stand: Oktober 2008)

14 datiert lt. Kassettencover-Beschriftung (Werk-Kat.Nr.: MED070\_04UMAT)

15 Zuordnung unklar, Datierung lt. Audikassetten-Beschriftung (Werk-Kat.Nr.:MED090\_01AUDK)

16 datiert lt. Filmrollenbeschriftung (Werk-Kat.Nr.:MED080\_01FILM)

	Präsentationen ab 04.02.1980
14.02.-04.03.1980	Video <i>Made in Austria</i> . Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, 20er Haus, Wien ___ Schuhe <sup>18</sup>
14.05.1980	Produktion <i>Schuhe</i> (Video) <sup>19</sup>
12.-17.06.1980	Stampa Basel - <i>Video aus Österreich 1969-80</i> , Ausstellung im Rahmen der Intern. Kunstmesse <i>Art 11 '80</i> , Basel <sup>20</sup> ___ Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch ...
04.09.1980	Produktion <i>Wassergeist</i> (Video) <sup>21</sup>

17 datiert lt. einer Aufstellung der Aufführungen des Films (Werk-Kat.Nr.:DOK120\_04)

18 Die Angabe, dass das Video *Schuhe* in dieser Ausstellung präsentiert wurde, findet sich etwa auf: <http://www.mka.at/> (Stand: Oktober 2008). Allerdings widerspricht dies der Datierung auf der VHS-Kassette, die eine Kopie des Videos enthält. (Werk-Kat.Nr.: MED110\_02aVHS). In einer Mappe des Archivs der Bibliothek des *mumok* mit dem Titel *Video made in Austria* finden sich Fotografien der Vernissage und einige schriftliche Materialien zur Ausstellung. Leider scheinen für diese Veranstaltung und eine Eröffnungsperformance von Wolfgang FLATZ die Monitore aus dem Ausstellungsraum entfernt worden zu sein. So ist auf zwei Fotos neben „N. BRUNNER“ und „F.M. RUPPRECHTER“ zwar die Wandbeschriftung „R. KOCER“ zu entdecken, jedoch ist dieser, soweit am Foto auszunehmen, kein Werk zugeordnet.

19 datiert lt. Beschriftung einer VHS-Kassette mit einer Kopie des Videos (Werk-Kat.Nr.: MED110\_02aVHS)

20 Die *Galerie Stampa* aus Basel hat durch enge Beziehungen zur Wiener *Galerie nächst St. Stephan* häufig auch (Video-)Künstler/innen aus Österreich ausgestellt. Die Präsentation von 1980 findet im Rahmen einer speziell für die *Art Basel* konzipierten Ausstellung zu Videokunst statt. Die Gründerin der Galerie – Gilli STAMPA – erklärt in einem E-Mail an die Autorin vom 22. Oktober 2008: „Von der Gründung der Art Basel bis in die frühen 80er-Jahre haben wir für die Art in Eigenregie eine Halle bespielt, die uns die Messe für diesen Zweck zur Verfügung gestellt hat. Es wurden Videoprogramme, Filmprogramme, Performances und Einzelpäsentationen von Künstlerinnen und Künstlern vorgeführt und ausgestellt.“ Renate KOWANZ-KOCER erinnert sich, dass im Zusammenhang mit dieser Präsentation auch Videos angekauft wurden. Gilli STAMPA vermerkt jedenfalls im selben E-Mail, dass die folgenden Videos in weiteren Ausstellungen der Galerie gezeigt wurden: „*Ich wollte schon immer ein Wassergeist sein*, September 1980, 26 min., colour, ohne Ton, *Grau-Schwarz*, November 1981, 29 min., colour, sound, *Schuhe*, Mai 1980, 30 min., colour, sound mix.“ (Hervorhebungen G.St.). Die Datierungen und weiteren Angaben entsprechen den Aufzeichnungen für den Werkkatalog.

21 datiert lt. Beschriftung einer VHS-Kassette mit einer Kopie des Videos (Werk-Kat.Nr.: MED110\_02aVHS)

### 3. Audio-Visualität in der Kunst um 1979

Bild-Ton-Experimente sind Ende der 1970er Jahre keine Seltenheit. Und ihre Anschlussstellen an die zeitgenössische Kunstpraxis sind vielfältig. Setzt man einen breiteren Rahmen, so kann man Bild-Ton-Bezüge als einen wiederkehrenden Aspekt in den meisten Bestrebungen rund um einen erweiterten Kunstbegriff aufspüren. Im Zeichen der allseitigen Entgrenzung überschreitet die Kunst der 1970er Jahre traditionelle Bestimmungen, welches Material zu bearbeiten ist, welche und ob Gattungen ein Denken über Kunst strukturieren, welche Konzepte von Autor/innenschaft zum Tragen kommen und welches Handlungsspektrum der bildenden Kunst zuzurechnen ist. Gerne wird dabei auf die prinzipiell synästhetische Verfasstheit von künstlerischen Handlungs- und Perzeptionsräumen verwiesen, gelten akustische Elemente als selbstverständlicher Anteil einer erweiterten Kunstpraxis. Erschlossen wurde diese Erkenntnis mit der Überschreitung des konventionellen Aktionsraums „Leinwand“ hin zu einer neuen Beanspruchung des Körpers als Ausdrucksträger und Material durch den Aktionismus und dessen Projekt eines „durchdringens“ zu einer „synästhetisch begreifbaren Wirklichkeit“ (Hermann NITSCH) bzw. der „erweiterung bis zum totalen synästhetischen Akt“ (SCHWARZKOGLER 1965).<sup>22</sup> In den 1970er Jahren greift die Performance diese Inklusion des Akustischen auf. So deklariert etwa der US-amerikanische Performance- und Medien-Künstler Terry FOX 1977 in einem Interview in der ersten Ausstrahlung der von Heidi GRUNDMANN ins Leben gerufenen Radiosendung *Kunst zum Hören* im ORF: „Ein [...] Motiv fuer die Performance war die Verwendung aller Sinnesorgane, nicht nur des Sehsinns. Eine Performance schliesst Riechen ein, Beruehrung und das Hoeren. Ich verwende immer Geraeusche in meiner Arbeit, selbst dann, wenn es sich um das Fehlen von Geraeuschen handelt.“<sup>23</sup> Zwar definiert Robert FLECK in seiner Chronik der *Galerie nächst St. Stephan* die Performance der 1970er in Absetzung vom Happening als eine Konstellation des „passiven Voyeurismus“<sup>24</sup>,

22 zit. nach WEIBEL 1982: S. 38 und 45

23 Interview in der Rubrik *Kunst zum Hören* der Radiosendung *Kunst Heute*, ORF, 04.12.1977, zit. nach: GRUNDMANN 2000: S. 83. In der Sendung wurden auch Ausschnitte von FOX' Tonband-Arbeit *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats* ausgestrahlt.

24 FLECK 1982: S. 490

da Rezipient/innen nicht im gleichen Maß zu aktiven Teilnahme aufgefordert würden; Auftritte von Julia HEYWARD und Laurie ANDERSON (Abb. 1), die „Gesten auf Klavier“ von Giuseppe CHIARI (Abb. 2) oder auch die stark rezipierte Performance *Wenn der Walzer beginnt, können wir uns nicht hinsetzen* von Vito ACCONCI – sämtlich vorgeführt am *Internationalen Performance Festival* von 1978<sup>25</sup> – belegen durch die explizite Hereinnahme musikalischer Verfahren und Materialien aber den starken Konnex der Performance zu in der Musik entwickelten Präsentationsstrukturen und Prozessqualitäten.<sup>26</sup>

Sowohl in den Statements der Aktionisten als auch bei Terry FOX ist das Begehren nach einem unvermittelten Zugang zur Wirklichkeit mit einer deutlichen Medien-Skepsis verbunden. Bei den Aktionisten steht diese eher im Zusammenhang mit dem Wunsch, die Regie der totalen Erlebniswelten nicht an den/die Dokumentaristen/in abzugeben<sup>27</sup>, bei Fox ist diese Ablehnung vor allem als politische Kritik am manipulativen Charakter der Massenmedien im Kontext des Vietnamkrieges zu erklären.<sup>28</sup> Dennoch ist schon für die 1960er Jahre und besonders für die 1970er Jahre zu konstatieren, dass die Auseinandersetzung mit dem Körper und seinen Handlungen häufig (und nicht nur zur Dokumentation) als Arbeit an und mit Medien vollzogen wurde.<sup>29</sup> So verzeichnet Peter WEIBEL, dass schon die „Aktionen [eines Mühl, Schwarzkogler und Brus] für die filmische (und fotografische) Eignung konzipiert wurden.“ Und Barbara ENGELBACH beschreibt,

25 Das *Internationale Performance Festival* fand vom 21. bis 30. April 1978 an verschiedenen Orten in Wien und in Korneuburg bei Wien statt. Es gilt – auch international – als eine der ersten derartigen Veranstaltungen, die ausschließlich der Kunstform Performance gewidmet waren. Veranstalter des Festivals war der für diesen Zweck gegründete *Österreichische Kunstverein*, dem die Leiter/innen der damals führenden österreichischen Informationsgalerien vorstanden: Grita INSAM, Ursula KRINZINGER, Rosemarie SCHWARZWÄLDER und Horst Gerhard HABERL. Siehe: GRZONKA, Patricia: *Bestandsaufnahme. Das Internationale Performance Festival 1978*, in: LET'S TWIST AGAIN 2006: S. 236-243, FLECK 1982: S. 491 und Performance-Dokumentationen auf <http://www.mka.at>

26 Der Zusammenhang konzeptueller Ausgangspunkte der Performance mit in der Musik entwickelten experimentellen Anordnungen ist auch historisch belegt. Verwiesen sei etwa auf die Zusammenarbeit des Komponisten John CAGE mit dem Tänzer/Choreographen Merce CUNNINGHAM, dem Künstler Robert RAUSCHENBERG und dem Pianisten David TUDOR in dem ersten Happening der Geschichte von 1952 am *Black Mountain College* in Asheville, North Carolina. MAUR 1985: S. 440

27 „Anfänglich wollten [die Aktionisten] reine, unfilmische Dokumentationen, erst allmählich sahen sie, daß die filmspezifische Verarbeitung der Aktion durch Krens Kurzschnitt- und Serien-Technik ihren Intentionen adäquater war, und schließlich machten sie selbst eigene Aktionsfilme.“ (es folgt eine Aufzählung einzelner Filme), WEIBEL 1982: S. 42f.

28 „Einer der Gründe, warum die Performance-Art zu diesem Zeitpunkt in den USA entstanden ist, war der Vietnam-Krieg. Das Klima in den Vereinigten Staaten war von einem Misstrauen gegen die Medien gekennzeichnet. [...] Die (frühe) Performance-Art war vor allem auch deswegen interessant, weil es in ihr keine elektronischen Medien gab.“, zit. nach GRUNDMANN 2000: S. 82

29 Eine wichtige wissenschaftliche Bearbeitung dieses umstrittenen Umschlagpunkts von der Dokumentation eines authentischen Ereignisses zur Produktion von Geschichte durch die mediale Fassung leistete das von Barbara CLAUSEN konzipierte Symposium *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst* 2005 im mumok in Wien.

wie sich das Projekt einer Mobilisierung aller sensorischen Kapazitäten durch Kunst, wie es etwa der Aktionismus angestrebt hat<sup>30</sup>, von der direkten Aktion auf die Medien verlagert: „[D]ie Absicht, die körperliche Selbsterfahrung zu fördern und das gesamte Sensorium zu provozieren, [erfährt] um 1970 eine Verschiebung [...]: Die Hierarchie der Sinne wird zwar immer noch thematisiert und kritisiert, aber nun mit Hilfe der Medien Video und Film.“<sup>31</sup> Auch in Österreich sind einige Experimente zur Koordination oder Konkurrenz von Bild- und Tonphänomenen mit audiovisuellen Technologien zu verzeichnen. Wiewohl etwa Christian SCHEIB auf das Ungleichgewicht verweist, dass „die Tonspur von Avantgardefilmen [selten] jenes Maß an Reflexion über ihre eigene Materialhaftigkeit“ aufweist, die „auf der Bildebene zum Topos der Avantgarde zählt“<sup>32</sup>, so führt doch gerade die Erkenntnis, dass Film als Bewegungsbild in der Zeit verläuft und für diese in der Musik Gesetzmäßigkeiten der Gestaltung entwickelt wurden, zu einem Umdenken, welcher materielle Aspekt künstlerisch zu bearbeiten wäre. Etwa die frühen metrischen Filme von Peter KUBELKA entstehen in dem Bestreben, die „amorphe Zeit“ des Films einer ebenso strengen Organisation zu unterziehen, wie es die rhythmischen und harmonischen Strukturen der traditionellen europäischen Musik leisten. So kombinierte KUBELKA bei dem ohne Kamera produzierten 35mm-Film *Arnulf Rainer* (1958-60) eine durchkomponierte Abfolge von Kadern eines Blank- und eines Schwarzfilms mit einer Licht-Tonspur, auf der sich Stille und weißes Rauschen abwechselten (Abb. 3).<sup>33</sup> Eine „Licht-Ton-Spur“ der anderen Art produzierte Ernst SCHMIDT JR.. 1968 entstand der 16mm-Film *Tonfilm* (4min), für den ein Magnettonband bzw. die Magnettonspuren von Filmresten durch Zerkratzen mechanisch manipuliert und danach als Filmnegativ benutzt wurden. Für den Film *Filmkritik oder Prädikat: Wertlos* (1968, 16mm, 8min.) ließ SCHMIDT

30 Vgl.: WEIERMAIR 1976: S. 53: „Die Aktion soll die verlorene Sinnlichkeit wiederherstellen, indem sie die zu erfassende Wirklichkeit demonstrativ vor unsere Sinne stellt.“ Und aus einem Manifest zum „Totalen Akt“ von Rudolf SCHWARZKOGler: „es wird die Erweiterung bis zum totalen sythetischen akt möglich, der über alle sinne erlebt und von anderen mitvollzogen werden kann. als realer vorgang offenbart er seine fom dem plastischen bild einer mehrfachen erfassung durch verschiedene apparaturen.“ zit nach.: SECHZIGER JAHRE 1996: S. 125; auch Peter WEIBEL zeichnet eine genealogische Herleitung des „Expansions-Drangs“ der experimentellen Film- und Medienkunst aus dem „Programm einer kunst der regeneration der erlebnisfähigkeit (Schwarzkogler 1968)“ [Hervorhebungen P.W.]. Und auch die Idee einer totalen Adressierung aller Sinne findet sich in seinen Statements wieder, wenn er von Film als einem „universalen Medium“, das „alle Wahrnehmungsbereiche attackiert“ und „jede gewünschte sinnesqualität liefert“ spricht. Siehe: WEIBEL 1983: S. 47 und S. 56

31 ENGELBACH 2000: S. 123

32 SCHEIB, Christian: Betriebsgeräusch – Der Avantgardefilm als Hörbild, in: SCHEIB / SANIO 2000: S. 117

33 KUBELKA 1974/75: S. 61ff. Die Filme waren sowohl für die Projektion als auch für die Montage an der Wand konzipiert. Eine Ausstellung des Films *Arnulf Rainer* fand kürzlich in Paris im Rahmen von *The Movement of Images* (Centre Pompidou 2006/07) statt. Siehe dazu auch die Abbildung im Katalog: THE MOVEMENT OF IMAGES 2006/07: S. 62

JR. die Perforation über den Lichttonabnehmer laufen.<sup>34</sup> „Ein unterbrochenes, rasendes Pochen ist die Folge, der erstaunliche Fall eines selbstbezüglichen Betriebsgeräusches als Ausdruck wütender Ohnmacht.“<sup>35</sup> Diese Ausleuchtung der physischen und materiellen Grundlagen des Filmstreifens erweiterten Peter WEIBEL und Valie EXPORT auf die apparativen Umstände, den Projektionsprozess und die Rezeptionssituation „Kino.“ Sie entwickelten in ihrem *Expanded Cinema* mehrere Konstellationen, die das narrativ orientierte Bewegungsbild gerade auch durch eine Aufwertung der Tonspur zu sprengen suchten. Es entstehen „Concept-Filme“ wie etwa der *TONFILM* (1969) von Valie EXPORT, der vorsieht, dass „ein fotoelektrischer Verstärker [...] in die Stimmritze (Glottis) einoperiert und mit einem lichtempfindlichen Widerstand verbunden [wird], der an der Außenhaut unterhalb des Ohres angebracht wird.“ (Abb. 4) In Folge produzierten hypothetische Träger/innen dieses Implantats bei viel Licht – also etwa zu Mittag – lautes Geschrei, bei Nacht hingegen wären sie stumm. So wäre ein „Life Tonfilm“ entstanden – „endlich ein Film zum Hören.“<sup>36</sup> In der Filmaktion *Nivea* (1967) wurden eine Minute Leerkader auf die Leinwand und einen davorstehenden, „Niveaball“ über sich haltenden Peter WEIBEL projiziert. Vom Tonband wurde das Geräusch einer Kamera abgespielt. Über die Einspeisung der üblicherweise mit gewissem Aufwand ausgeblendeten Geräusche des Produktionsprozesses in die Situation eines vermeintlich unsichtbaren und bewegungslosen Films – WEIBEL bezeichnet das Posieren vor der Leinwand als „Stehkader“ – werden Grundbedingungen der Filmillusion attackiert; so auch die der „Einheit von Bild und Ton.“<sup>37</sup> Auch der Rezeptionsstandard eines stummen Kinopublikums<sup>38</sup>, das nicht in den Filmverlauf eingreifen kann, wird unter WEIBELS

34 ERNST SCHMIDT JR. 2001: S. 74 (zu *Filmkritik*) und S. 128 (zu *Tonfilm*)

35 SCHEIB / SANIO 2000: S. 117

36 Konzepttext-Zitate von Valie EXPORT nach: RE-PLAY 2000: S. 187. Eine technische Skizze und Beschreibung dieses Implantations-Films ist etwa in der dem Thema „Neue Musik“ gewidmeten Ausgabe des Magazins „Zweitschrift“ (September 1976) abgebildet. ZWEITSCHRIFT 1976: S. 69

37 „Die Wirklichkeit spaltet sich analog dem Filmmedium in Ton und Bild: von der Kamera war nur die Hörseite anwesend, ihr Geräusch simulierte die Aufnahme, der Schatten auf der Leinwand (die Bildseite) den projizierten Film.“ WEIBEL 1983: S. 48 und S. 54 zum Konzept der Zerlegung des Films in seine Elemente: „ton und bild sind leerstellen (variable), die der filmemacher besetzt nach maßgabe seiner intention.“

38 Dieser Standard wurde jedoch auch in der Popularkultur des Kinos immer wieder überschritten. Verwiesen sei nur auf die zum Kult gewordene Publikumsbeteiligung bei Vorführungen des Films *Rocky Horror Picture Show* (USA, 1975). Und auch der Stummfilm fand nicht in einem schalldichten Raum statt: „Dass der Film zu Beginn seiner Laufbahn stumm war, ist mehr oder weniger eine Legende; denn bei der Vorführung des perforierten Celluloids war anfangs zumindest das Laufgeräusch des Projektionsgeräts gepaart mit dem Lachen oder erschreckten Aufschreien des Publikums zu hören.“ VEDRILLA 2008: S. 88. Siehe auch ZIELINSKI 1989: S. 89f., zum erst nach der „Durchsetzung des Kartell- und Trustwesens“ einsetzenden Umbau des räumlichen Dispositivs „Kino“ vom Schankkeller-, Penny-Arcade- und Variété-Setting der zerstreuten Wahrnehmung zu einem Rezeptionsort bürgerlicher Fassung, in dem jede Ablenkung von der „Hingabe ans Kunstwerk“ als illegitim galt, und daher unter



Regie außer Kraft gesetzt. In einer seiner *Action Lectures* konnte das Publikum „an der Kreation der Ereignisse, an der Gestaltung der Ton- und Lichtverhältnisse direkt mitwirken. Durch seine Lautstärke konnte das Publikum den Ton und den Projektor ein- bzw. ausschalten, denn über ein im Saal befindliches Mikrofon und einen lichtempfindlichen Widerstand wurde eine elektrische Schaltung erst dann in Gang gesetzt, wenn eine bestimmte Schallschwelle durch Geschrei, Lärm etc. überschritten wurde.“<sup>39</sup>

Vom 6. Oktober bis 11. November 1973 fand in Graz unter dem Titel *Audiovisuelle Botschaften* die vierte Drei-Länder-Biennale *Trigon* statt, die sich – entgegen dem, was der Titel heute (und im Kontext der Themenstellung dieser Arbeit) vermuten lässt – auf die künstlerische, theoretische und gesellschaftspolitische Erörterung der jungen Technologie Video konzentrierte. Die Ausstellung gilt als „erste große Video-Manifestation in Österreich.“<sup>40</sup> Neben österreichischen, italienischen und jugoslawischen Künstler/innen wird auch eine Retrospektive amerikanischer Videokunst gezeigt. Nur einige der Positionen thematisieren die technisch fundierte Audiovisualität des neuen Mediums, die etwa von Wulf HERZOGENRATH herausgestrichen wird, wenn im Klappentext der Publikation *Videokunst in Deutschland* (1982) Video als „ein Tonband, mit dem man filmen kann“ eingeführt wird.<sup>41</sup> Hatte die analytische und praktische Zerlegung in die Bestandteile Bild und Ton beim Film noch eine materielle Grundlegung – die getrennten Aufzeichnungsprozesse von Film- und Tonspur –, so war mit Video erstmals eine Technologie gegeben, die beide Sinnesdaten im

---

anderem eine „Entfernung aller störenden Nebengeräusche“ (insbesondere der Projektionsapparatur) angestrebt wurde.

39 WEIBEL 1982: S. 56

40 Ebenda: S. 60. Peter WEIBEL beansprucht die erste künstlerische Nutzung der Videotechnologie in Österreich für sich und datiert sie auf 1969; siehe seine Darstellung der Entwicklung erweiterter Kunstpraxen vom Aktionismus, über expanded cinema zur Medienkunst in ebenda: S. 58. Auch Richard KRIESCHE vermerkt diese Pionierstellung in seinem Text *The State of Austrian Video*, in: *Studio International. Journal of Modern Art*, May/June 1976 (Ausgabe: „Video Art“): S. 231. Die Datierungen beziehen sich auf die Veranstaltung *Multi Media 1* in der Galerie *Junge Generation* in Wien im April 1969, bei der von WEIBEL Video eingesetzt wurde, um zum einen den Aufbau zu filmen und danach während der vierstündigen Aktion auf einem Monitor zu zeigen (*Prozeß als Produkt*) und um zweitens die Videoperformance *Publikum als Ausstellung* (auch: *Publikum als Exponat*) zu realisieren, die eine Selbstbeobachtung der Besucher/innen ermöglichte. Zudem zeigten Valie EXPORT und Peter WEIBEL die Audioinstallation *Das magische Auge* – eine mit Fotozellen präparierte Leinwand, die Lichtschwankungen eines projizierten Films oder bei Annäherung eines/r Betrachters/in in Tonfrequenzen umsetzte. Siehe: RE-PLAY 2000: S. 344f. und 269. Die Veranstaltung ist ebenfalls verzeichnet bei LAMPALZER 1992: S. 178f.

41 HERZOGENRATH 1982; siehe auch S. 14f.: Als zweite von drei grundlegenden Gestaltungspotentialen der Videotechnologie listet Herzogenrath nach der Möglichkeit der direkten Selbstbespiegelung und vor der Nähe zum Fernsehen den „Zeitablauf.“ Dieser ist verknüpft mit der „musikalischen Strukturierung des Videobandes“, die auch erfordert, dass der „akustische Teil“ einer Arbeit „gleichberechtigt zum Bild“ zu gestalten wäre.

selben Zug in gleiche, nämlich elektronischen Speicherdaten umsetzte. Und obwohl Video von seiner Bezeichnung her dem visuellen Sinn den Vorzug zu geben scheint, werden – vergleichbar zum experimentellen Film – auch hier strukturelle und ästhetische Reglements aus der Klanggestaltung gewonnen. Dies ist u. a. historisch herzuleiten als Fortführung von Gestaltungspraktiken der elektronischen Tonbearbeitung. So berichtet etwa Nam June PAIK: „[...] if you work every day in a radio station, as I did in Cologne, [...] if you work with all kinds of electronic equipment producing sound, it's natural that you think that the same thing might apply to video.“<sup>42</sup> Und auch der US-amerikanische Videokünstler Bill VIOLA konstatiert: „Technologically video has evolved out of sound (the electromagnetic) [...] The video camera, as an electronic transducer of physical energy into electrical impulses, bears a closer original relation to the microphone than to the film camera.“<sup>43</sup> Auf der *Trigon '73* wird Video allerdings hauptsächlich als Übertragungsmedium visueller Phänomene vorgeführt, wobei ein beliebtes Motiv die Konfrontation des elektronischen Bildes mit dem abgebildeten Gegenstand ist.<sup>44</sup> Dennoch wurde das Medium nicht nur als „bildproduzierendes“ verstanden, wie Reinhard BRAUN darlegt. Sein erweitertes Potential lag darin, in die „Konstitution von Gesellschaft und Wirklichkeit“ zu intervenieren.<sup>45</sup> So widmete sich diese frühe Phase der österreichischen Videokunst noch nicht so sehr der Manipulation des Monitor-Bildes oder des elektronischen Signals, sondern einer die Nutzungsmöglichkeiten der Technologie (speziell: Feedback) aufdeckenden Vorführung der Geräte und deren Verschaltbarkeit mit gesellschaftlichen Praktiken.

Zu den wenigen Arbeiten, die explizit Bild und Ton anhand des Mediums Video

42 Zit. nach GRUNDMANN 2000: S. 73. Eine vergleichbare Herleitung eines Gestaltungsprinzips aus der Arbeit mit Klang findet sich nach ZIELINSKI allerdings auch in der Geschichte des Films: „Vertovs ursprüngliche Erfahrungen mit der Montage stammen ja aus dem Reich des Akustischen. 1916/17 hatte er auf der technischen Basis des Phonographen ein 'Laboratorium des Gehörs' aufgebaut, in dem er 'dokumentarische Kompositionen wie auch musikalisch-literarische Wortmontagen' fabrizierte.“ ZIELINSKI 1989: S. 114

43 Zit. nach: LANDER / LEXIER 1990: S. 44 und anderenorts: „I have used the camera according to perceptual or cognitive models based on sound rather than light.“, zit. nach: SCHUBINGER 2004: S. 17

44 Peter WEIBEL zeigt einem/r Betrachter/in sein/ihr eigenes Videobild, sofern diese/r durch Einnahme einer vorgesehenen Position und Haltung in Interaktion mit der Installation „Kruzifikation der Identität“ tritt. Valie EXPORT erörtert das Ablaufen von Prozessen in der Zeit, indem sie vor einem Monitor schmelzendes Eis mit gefrierendem Wasser am Bildschirm parallelisiert („Zeit und Gegenzeit“). Richard KRIESCHE montiert originalgroße Fotografien von Innenwänden an die Außenwände eines Hauses und überträgt mittels Video jeweils das Geschehen im Außenraum nach innen und umgekehrt. Frantisek LESAK beschäftigt sich ebenfalls mit dem „1:1 Abbild der Wirklichkeit“, indem er im Video den vom Bildschirmformat vorgegebenen Aktionsraum ausmisst. LAMPALZER 1992: S. 180f., WEIBEL 1982: S. 60f.,

45 BRAUN 1999, zit. nach: [http://braun.mur.at/texte/video\\_3099.shtml](http://braun.mur.at/texte/video_3099.shtml) (Stand: September 2008)

konfrontieren, gehört die Video-Installation *Split Reality* von Valie EXPORT (Abb. 5). In dieser ist Valie EXPORT auf einem Monitor mit Kopfhörern in ein Mikrophon singend zu sehen und zu hören. Die Installation<sup>46</sup> suggeriert, dass Sie den über den Kopfhörer eingespielten Ton einer Schallplatte nach singt, die auf einem unter dem Monitor laufenden Plattenspieler kreist. Allerdings ist an diesem Gerät der Ton abgedreht. Nach Peter WEIBEL leistet die Installation damit eine „Spaltung der Wirklichkeit in Bild und Ton“<sup>47</sup>. Bedenkt man, dass es zur Entwicklungsgeschichte des Tonfilms gehört, dass auch die Kombination Film/Schallplatte erprobt (und wieder verworfen) wurde<sup>48</sup>, so fällt an *Split Reality* auf, dass die Tonspur explizit über die Schnittstelle eines hörenden Körpers ins Bewegungsbild eingebracht wird. Somit ist die Videoinstallation nicht nur eine Reflexion über verschiedene Typen der Reproduktion – von der Stimme der Künstlerin zu den Speichermedien Videotape<sup>49</sup> und Schallplatte –, sondern auch eine Verbildlichung der technologisch neuen Integration von Bild und Ton auf einem Träger bzw. durch eine Vortragende. Eine weitere Arbeit bei *Trigon '73*, die „Aufzeichnungen eines normalen Auges und eines übersinnlichen Gehörs“ miteinander in Verbindung brachte, ist Frantisek LESAKs Video *Irrtümer* (1973, 10min), das die vor Video nur umständlich zu erreichende Synchronizität von Bild und Ton trotz der neuen Möglichkeiten fortzuschreiben scheint: „Bild und Ton stehen zwar in einem Zusammenhang, der Ton aber entspricht nie der Realität.“<sup>50</sup> Und in der Gruppe der US-amerikanischen Künstler/innen bearbeiten einige Videos unterschiedliche Varianten demonstrativer Ab- oder Unabhängigkeit von Bild und Ton. In Bruce NAUMANS Video *Lip Sync* (1969, 57 min) erscheint die Mundpartie des Künstlers auf dem Kopf stehend am Bildschirm und artikuliert die Worte „Lip Sync.“ Diese pulsierend-monotone Tonspur ist allerdings in irritierender Weise teils synchron, teils asynchron zu den Lippenbewegungen zu

46 Die Installation, die auch den Untertitel „Video-Poem nach einer Demonstration von 1970“ trägt, wurde erstmals 1970 (nach einer Idee aus dem Jahr 1967) im *Arts Lab* in London als Performance aufgeführt. RE-PLAY 2000: S. 188

47 WEIBEL 1983: S. 59; eine vergleichbare Konstellation führt Ernst Caramelles live zu performende Video-Aktion *The Hammer Piece* (1975) vor, bei der ein versteckter Akteur versucht, synchron zu den tonlos auf Monitor ablaufenden Bewegungen eines Hammers das entsprechende Hämmer-Geräusch zu produzieren. Werkbeschreibung in: RE-PLAY 2000: S. 177

48 So wurde etwa der erste abendfüllende Tonfilm *The Jazz Singer* (1927, produziert von *Warner Brothers*) mit dem *Vitaphone*-Verfahren vertont, bei dem der Ton von einer mit dem Projektor synchron laufenden großen Schallplatte kam. VEDRILLA 2008: S. 91

49 Bedeutsam ist hier, dass das Video von einem damals gebräuchlichen Abspielgerät mit offenen Spulen kam. Das heißt, dass das Trägermaterial für Betrachter/innen sichtbar und nicht in einer Kassette versteckt war. Siehe Abbildungen und Werkbeschreibung auf <http://www.medienkunstnetz.de/works/split-reality/> (Stand: September 2008)

50 Passagen aus Werkcommentaren des Künstlers, zit. nach: AUDIOVISUELLE BOTSCHAFTEN 1973, unpag.

hören. Und das Video *A Study in Body Music* (1972) von Frank CAVESTANI, zeigt, folgt man einem Pressebericht, „Körper beziehungsweise Bewegungen von Tänzern“, die als „optische Signale auf ein Audio(Ton)-System ein[wirken], das diese über Lautsprecher vertont wieder zu neuen Bild-Signalen werden läßt. Die Tänzer(/innen?) produzieren durch ihre Bewegungen optische und akustische Bilder und Töne.“<sup>51</sup> (Die Problematik, dass einige der hier besprochenen Arbeiten weder über Sichtungskopien, geschweige denn vom Originalband eingesehen werden konnten, verhindert eine genauere Analyse derselben.)

Valie EXPORT hat die technische Verschränkung von Ton und Bild in mehreren Konstellationen erprobt, wobei sie das Prinzip der „Split Reality“ nicht nur durch die Konfrontation von Apparaten umsetzt, sondern in Momente einer mit Video inszenierten Persönlichkeitsspaltung übersetzt. In der „Körper-Interaktion“<sup>52</sup> *I am Beat* von 1973, die als Werkdokumentation in den Katalog zur Ausstellung *MAGNA* Eingang findet (Abb. 6)<sup>53</sup>, positioniert sich EXPORT bewegungslos am Boden liegend unter ihrem eigenen Spiegelbild, während eine (ihre?) Stimme im Loop von Tonband die Worte „I am beat“ in den Raum spricht. Nach einer Weile beginnt EXPORT selbst die Worte „I am beat“ zu sagen und zwar genau während der Intervalle der Stille, die das Tonband läßt, im Verlauf der Aktion jedoch zunehmend phasenversetzt bis das Ende der Performance von der Überblendung von Stimme und Tonband markiert wird. In der Zweideutigkeit des Satzes, der sich einerseits als „Ich bin der Beat (Takt/Puls/Schlag)“, andererseits fälschlich als „Ich werde geschlagen“ übersetzen läßt<sup>54</sup>, ist eine Situation der Selbstbezüglichkeit angelegt, die von Spiegelung und Verdoppelung der Stimme fortgeschrieben wird. Die signifikanteste Arbeit für unseren Zusammenhang ist die Videoperformance *Raumsehen und Raumhören* von 1974 (s/w, Ton, 18:40min. -- Abb. 7).<sup>55</sup> In der Closed-Circuit-Aktion zeigt ein Monitor-Bild Valie

51 Kanal 13. Der amerikanische Video-Untergrund, in: Kleine Zeitung, Samstag, 29. September 1979: S. 16. Faksimile-Abdruck in: AUDIOVISUELLE BOTSCHAFTEN 1973, unpag.

52 So die in Anführungszeichen gesetzte Untertitelung in der Werkbeschreibung in: RE-PLAY 2000: S. 195. Dort wird der Titel allerdings fälschlicherweise (?) als „*I am Beaten*“ angegeben; bzw. wird Valie EXPORT mit der Übersetzung „Ich werde geschlagen“ zitiert.

53 *MAGNA* 1975: S. 17. Dort wird als eine mögliche „Konkretion“ der von der Performance herausgestellten „Dualität“ die „Beziehung der beiden Geschlechter, deren wechselseitiger Schmerz ...“ nahe gelegt. Die Präsentation in *MAGNA* fehlt allerdings in der Ausstellungsliste in RE-PLAY 2000: S. 195, wo nur zwei Präsentationen (Aufführungen?) aus 1973 – beim Edinburgh Festival und im Institute of Contemporary Art in London – aufgeführt sind. Dort sind allerdings auch zwei Videomitore als Bestandteile der Performance angeführt.

54 Siehe Fußnote 52

55 Eine Besprechung von *Raumsehen und Raumhören* findet sich in dem dem Thema *Neue Musik* gewidmeten hannoveraner Kunstmagazin *Zweitschrift* vom September 1976, in dem auch Arbeiten von George BRECHT, John CAGE, La Monte YOUNG, Peter WEIBEL, Guiseppe CHIARI, u.a. vorgestellt

EXPORT still stehend an der Rückseite eines Raumes. Unterschiedliche Zoom-Einstellungen suggerieren jedoch, dass EXPORT sich in wechselnder Entfernung zur Kamera befindet. Parallel wird ein rhythmischer, synthetischer Ton eingespielt, der durch die Synchronisierung von Änderungen in Lautstärke, Klangfarbe und/oder Taktgeschwindigkeit mit einem Umspringen der Bilder die Frage nach Analogien zwischen Distanzen im Bild und den gehörten Raumeindrücken aufwirft. Die grundlegende Annahme, von der die Videoperformance ausgeht, ist die Bindung jedes Klangs an eine räumliche Dimension, worauf EXPORT selbst in einem Statement zur Arbeit verweist: Die „ausdrücke 'hörraum', 'klangvolumen' etc. zeigen, [dass] musik auf ursprüngliche weise mit raum gekoppelt [ist].“<sup>56</sup> Das komplexe Wahrnehmungsangebot und die minutiöse Planung des live zu konzertierenden technischen Ablaufes (Abb. 8 und 9) erinnert darüber hinaus an die strengen Partituren der seriellen Musik. Als Videoperformance, die sowohl ein Publikum bei der Live-Aktion vorsah als auch das resultierende Videotape als vollgültiges Werk begriff, erörtert die Arbeit aber auch die manipulative Kraft der Medien – speziell in der Herstellung virtueller Räume und scheinbarer Bewegung.<sup>57</sup> Besonders im Kontext der Klangerzeugung ist diese Differenz von vermögens Speicherung reproduzierbarem Klang und live aufgeführtem Klang von Bedeutung, koppelt sich doch eine spezielle akustische Orientierungsleistung auch an die Identifizierbarkeit von Ort und Gebaren einer Schallquelle. Wie sehr die Sichtbarkeit von Musik deren Rezeption beeinflusst soll im Folgenden an Projekten der experimentellen Musik der 1970er dargestellt werden.

1979 findet als Erweiterung des *Internationalen Brucknerfestes* in Linz die erste *Ars Electronica* statt. Sie widmet sich – als Begleitveranstaltung eines Musikfestivals – vorrangig den Möglichkeiten des Einsatzes des Computers in der Musik<sup>58</sup>, aber auch der Umlegung von für die Musik entwickelten technischen

wurden. ZWEITSCHRIFT 1976: S. 68. Für eine ausführliche Werkbesprechung siehe: 40JAHREVIDEOKUNST 2006: S. 140-145

56 ZWEITSCHRIFT 1976: ebenda

57 Wie ein Statement der Künstlerin belegt, kann die Illusion vor allem vermittelt Sehsinn durchschaut werden: „Die Aufnahme des Bandes war gleichzeitig eine Aufführung, denn der Zuschauer sah, wie ich in der Wirklichkeit immer am selben Ort und in derselben Haltung verharrte, doch auf dem Bildschirm näher und ferner rückte, größer und kleiner wurde, von links nach rechts wechselte etc. Der vom Tape erzeugten Illusion der Bewegung durch den Raum widersprach die gleichbleibende Wirklichkeit, dieses Widerspiel, erzeugt durch die sichtbar anwesenden technischen Operatoren, war die Performance.“ Zitiert nach: 40JAHREVIDEOKUNST 2006: S. 142

58 Der Einsatzbereich „Musik“ ist im 20. Jahrhundert häufig der technologische Vorreiter für Erfindungen, die erst in späteren Entwicklungsschritten auch in der Bildverarbeitung eingesetzt werden können. Dies gilt für das Magnettonband, das die technischen Grundlagen für die Video-Speicherung ausgebildet hat, und ebenso für den Computer: „Der erste Bereich der Kunst, in dem man den Computer einsetzte, ist die

Produktionsprinzipien auf die Gestaltung des Monitorbildes. So werden etwa verschiedene Entwicklungen auf dem Gebiet des Videosynthesizers vorgestellt. Ein eigenes Kapitel ist den Leistungsmöglichkeiten der „Universalmaschine“<sup>59</sup> Computer in der gleichzeitigen oder wechselseitigen Steuerung von Bild und Ton gewidmet.<sup>60</sup> Das Zusammentreffen von Elektronik und Kunst wird als Weg gesehen, die „Schranken zwischen einzelnen Kunstrichtungen und -sparten niederzureißen. [...] Dabei geht es beispielsweise um die Anwendung der Elektronik und Automation für die Musikanalyse und -synthese, um verschiedenste Verbindungen zwischen Musik und Bildablauf, um eine neue Art visueller Kunst, die durch den Computer ermöglicht wurde, um interaktive Betätigungen in einer Art Dialog mit Systemen, die zugleich Automaten, Datenverarbeitungssysteme und Kunstwerke sind.“<sup>61</sup> Ein Beispiel der vorgeführten, zwischen technischer Erfindung und Spektakel<sup>62</sup> schwankenden Geräte ist das *Audioskop* von Manfred P. KAGE, das – ähnlich dem Prinzip CHLADNI'scher Klangfiguren (Abb. 10)<sup>63</sup> – mittels von Flüssigkeiten überzogenen Membranen und einer Projektionsvorrichtung die Umsetzung von akustischen Schwingungen in Bilder demonstrierte. Als wichtigstes Anwendungsgebiet erschien dabei die Möglichkeit eines „auto-korrelativen Kommunikationsprozesses“, der einem/r Musiker/in erlaubt hätte, improvisierend auf die visuellen Vorgänge zu reagieren bzw. diese mit zu steuern.<sup>64</sup> Ein weiterer Beitrag war das von Alexandre VITKINE entwickelte „Bildschirm-Zeichengerät“ *Sonoscop*, das akustische Abläufe mittels eines mit Spannungen ablenkbaren

---

Musik.“ ARS ELECTRONICA 1979: S. 20

59 ZIELINSKI 1989: S. 223

60 Die Veranstaltung *Von der Computertechnik bis zum elektronischen Farbenspiel* fand am 20. September 1979 im Publikumsstudio des ORF-Landesstudio Oberösterreich statt.

61 Der Physiker, Experte für Computerkunst und „kybernetische Ästhetik“, Science Fiction Autor und Mitbegründer der *Ars Electronica* Herbert W. FRANKE in der Einführung des Katalogs ARS ELECTRONICA 1979: S. 6; siehe auch seine Ausführungen zu „grafischer“ bzw. „sichtbarer Musik“, deren Innovationsstoßrichtung dahin geht, visuelle Abläufe mit einer ebenso freien Gestaltbarkeit auszustatten, wie sie in der Musik auf Grund ihres Abstraktionsgrades schon existiert. Ebenda: S. 24f.

62 Die Euphorie angesichts der Erfüllung des sogenannten Menschheitstraums „sichtbar gemachter Musik“ wurde schon in der Zeit polemisch kommentiert: „[...] eine Veranstaltung, die 'ars electronica' hieß, auf deutsch also etwa elektronische Kunst. Es trifft die Sache jedoch genauer, wenn man weniger von Kunst als von elektronischer Artistik spräche [...]“ und „Man sah elektronisch hergestellte und auf Dias fixierte Bilder, deren Überraschungseffekte von einer greisenhaften Perfektion waren, lauter langweilige Teppich- und Tapetenmuster, deren Wert auch an der Bemerkung Professor Frankes zu messen war, der Tonmeister möge doch zur Dia-Vorführung etwas Musik herüberspielen, 'damit wir die Bilder mehr genießen' können, eine Art elektronische Kaufhallenberieselung, die schnell unerträglich wird und aggressiv macht.“, SACK, Manfred: *Internationales Brucknerfest in Linz: „ars electronica“*. *Laubenpieper der Technik*, in: ZEIT ONLINE 40/1979 S. 48, hier zitiert nach: <http://www.zeit.de/1979/40/Laubenpieper-der-Technik> (Stand: Oktober 2008)

63 Ernst Florens Friedrich CHLADNI (1756-1872) versetzte mit Sand bestreute Scheiben aus Glas oder Metall mit einem Geigenbogen in Schwingung und erzeugte dadurch charakteristische Abbilder der verschiedenen Vibrations-Frequenzen. Siehe: ZIELINSKI 2002: S. 206ff.

64 ARS ELECTRONICA 1979: S. 58

Elektronenstrahls in graphische Figuren und Muster auf einem Bildschirm übersetzte (Abb. 11). Die Parameter „Höhe, Klangfarbe und Lautstärke“ konnten derart abgebildet werden.<sup>65</sup> „Spielmöglichkeiten“ mit „gestalterisch-therapeutischen Zielen“ offerierte das Environment *Konstellation* von J. H. LÖFFLER, Daniel W. KÜHN und Florian Caspar HENNEBERGER, in dem in Mitten von steuerbarer Mandala- und Spiralnebelsymbolik „die Bewegung der Menschen [...] in elektronische Impulse übersetzt [wird]. Diese Impulse steuern die Klang-Objekte.“ Derart sollte eine Sensibilisierung der Sinne und „Selbsterfahrung durch Aktion, Kommunikation, Meditation“ angeregt werden.<sup>66</sup> Auch in der Rubrik *Von der Computergrafik bis zur Videoart* werden Bild-Ton-Steuer-Verhältnisse erprobt: Von „dem Problem der Bewegung in der Malerei“ kommend, entwirft der Physiker, Komponist und Objektkünstler Peter VOGEL ein „musikalisch-kybernetisches Environment“, in dem eine mit lichtempfindlichen Sensoren und Klangumformungsgeräten ausgestattete Wand Bewegungen von Tänzer/innen oder Publikum in Akustik umsetzt. Wiederum wird Improvisation im und mit dem Reiz-Reaktions-Kreislauf als wichtigste Anwendungssituation vorgeschlagen.

Auch in der konzertanten „Neuen Musik“ gibt es verschiedene Ansätze, visuelle Aspekte in die musikalische Produktions- und Aufführungspraxis zu integrieren oder deren schon immer bestehende Anteilhabe herauszuarbeiten. Schon FRANKE hat im Katalog zur *Ars Electronica* 1979 darauf hingewiesen, dass „die Verbindung zwischen Musik und Bewegung [...] uralte [ist].“<sup>67</sup> Für die Musik der westlichen Tradition scheint es im Rahmen von Erneuerungsbestrebungen jedoch auch noch in den 1960/70er Jahren erforderlich, dies speziell zu betonen. Komponisten wie Dieter SCHNEBEL und Mauricio KAGEL, die dies im Rahmen eines erneuerten Musiktheaters vorgeführt haben, werden in den 1970er Jahren auch in Österreich rezipiert. So verweist etwa Karlheinz ROSCHITZ darauf, wie bei KAGEL „alle überhaupt zu berücksichtigenden Materialien [...] 'instrumental' eingesetzt [werden]“, was unter anderem dadurch geschieht, dass das „Zeremoniell der Musik, Zeremoniöses des Konzerts“ hervorgehoben werden.<sup>68</sup> ROSCHITZ mag hierbei etwa den 1969 im Auftrag des WDR produzierten Fernsehfilm KAGELS über den Kult um den Komponisten Ludwig van BEETHOVEN vor Augen gehabt

---

65 Ebenda: S. 61. Und wieder werden Feedback-Prozesse als eine der wichtigsten Nutzungsmöglichkeiten vorgestellt – bezeichnenderweise im Zusammenhang mit Selbstkontrolle und Lernprozessen. So wäre es etwa möglich, die eigene Aussprache an Hand der visuellen Protokolle zu trainieren.

66 Ebenda: S. 62

67 Ebenda: S. 24

68 ROSCHITZ 1970: S. 523

haben (*Ludwig van*, 1969, 100min). Der Film collagiert bruchstückhafte Ausschnitte aus BEETHOVENS Musik mit einem Rundgang durch ein fiktives Beethoven-Haus, dessen Zimmer von Künstlern wie Joseph BEUYS, Dieter ROTH, Robert FILIOU und Stefan WEWERKA eingerichtet worden waren (Abb. 12).<sup>69</sup> Wird in *Ludwig van* ein Geniemythos und das Konzept einer „reinen Musik“ dekonstruiert, so organisieren Kompositionen KAGELS häufig weniger die Klänge, denn die körperliche Performance der Musiker: „Komponiert wird mit sichtbaren Elementen, die in Musikpräsentationen enthalten sind: Gesten der Interpretation, Bewegungen der Dirigenten, Beziehungen der Spieler untereinander.“<sup>70</sup>(Abb. 13) Diese Aufwertung der „Körperlichkeit“ einer vormals als „immateriell“<sup>71</sup> begriffenen Kunst beschäftigt auch Dieter SCHNEBEL. Jedoch geht es nicht nur um eine Verschiebung der Gestaltungsebene hin zur Organisation von Aktionen, sondern auch um die Eröffnung einer weiteren Rezeptionsebene, die Informationen über ein Musikerlebnis bietet, die das rein Akustische nicht leistet. In Weiterentwicklung einer Komposition, die Takt-Strukturen in derart komplexen Zahlenverhältnissen aufwies, dass sie nicht durch Hören erfasst werden konnten, konzipiert SCHNEBEL 1960 die Stücke *visible music I* und *II - Nostalgie. Solo für Dirigenten* (Abb. 14), die zuletzt nur mehr die – akustisch stille – Aussagekraft minutiös komponierter Bewegungen des Dirigenten zur Aufführung brachten.<sup>72</sup> Ein Effekt dieser Vorgangsweise ist, dass die Musik eigentlich nur im Kopf des/der Zuschauers/in stattfindet. Ein vergleichbares imaginäres Klanggeschehen sucht SCHNEBEL auch in seinem Musik-Lesebuch *Mo-No* (1969) hervorzurufen (Abb. 15 und 16). Dieses kombiniert „verbale Anleitungen [und] Beschreibungen von Klängen, Geräuschen und akustischen Strukturen [...], Titel musikalischer Werke, musikalische Grafik unterschiedlicher Abstraktion, [...] unmögliche fantastische musikalische Notationen“<sup>73</sup> u.a., um einem in Konzentrationsleistung und zeitlichem Verlauf individuell gestalteten Rezeptionserlebnis eine Vorlage zu bieten<sup>74</sup>.

69 *Ludwig van* war kürzlich in der Ausstellung *Sound of Art – Musik in der bildenden Kunst* im *Museum moderner Kunst* in Salzburg zu sehen. Siehe: SOUND OF ART 2008: S. 36f. Zu den Filmen Kagels siehe: <http://www.ubu.com/film/kagel.html> (Stand: Oktober 2008)

70 ROSCHITZ 1970: S. 526

71 Ebenda und S. 527: „Damit umreißt Dieter Schnebel, wie gegenwärtiges Komponieren dem Bereich elitärer Kunstübung auszuweichen trachtet und danach strebt, 'dazugehöriger Teil des gelebten Alltags' zu werden.“ ROSCHITZ zitiert ausführlich aus SCHNEBELs 1966 bei den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* gehaltenem Vortrag über *Sichtbare Musik*.

72 Eine Seite der kartographisch angelegten Partitur zu *Nostalgie. Solo für einen Dirigenten* ist z.B. in MAUR 1985: S. 315 (Kat. Nr. 515) abgebildet.

73 STRAEBEL 2005: <http://www.straebel.de/praxis/index.html?/praxis/text/t-schnebel.htm> (Stand: Oktober 2008)

74 „Die Lektüre des Buchs will im Kopf des Lesers Musik entstehen lassen, so daß er im Lesen allein seiend – mono – zum Ausführenden von Musik wird, für sich selbst Musik macht.“ Aus dem



Die Idee einer graphischen Existenzform von Musik bildet eine Überleitung zur bildkünstlerisch gestalteten Partitur (oder „musikalischen Graphik“), die im Wien der 1970er Jahre zwei renommierte Vertreter aufzuweisen hat: Roman HAUBENSTOCK-RAMATI und Anesthis LOGOTHETIS.<sup>75</sup> Für HAUBENSTOCK-RAMATI ist die musikalische Graphik ein Mittel der Aufzeichnung einer „musikalischen Idee“, die im Gegensatz zur traditionellen Notation unmittelbarer aufs Papier gebracht werden kann (Abb. 17). Für ihn stellt erstaunlicher Weise die zeitliche Erstreckung, die die streng kodierte Arbeit am mehrzeiligen Notenpapier erfordert, das Problem dar. In diesem Sinne schätzt er das „Nicht-Prozessuale, die räumliche Komponente [der entstehenden] Bilder.“ In ihrer Auswahl an Zeichen und Konstellationen sind die Graphiken dementsprechend auch nicht als Analogien zur musikalischen Form konzipiert. Sie fungieren vielmehr als eine „Erweiterung des musikalischen Denkens“ bzw. „eine Art Provokation zur Improvisation.“<sup>76</sup> Trotz der Präsenz, die solche Grenzüberschreitungen noch Ende der 1970er hatten, muss darauf hingewiesen werden, dass auch in diesem Bereich die wichtigsten progressiven Konzepte in den 1950ern und 1960ern entwickelt worden waren.<sup>77</sup> Wie der Komponist und Musikjournalist Lothar KNESSL in seinem Text über die „*Bröckelige österreichische Musiklandschaft*“ darlegt, prägen den Musikbetrieb um 1980 „pluralistisches Verharren“ und Stagnation.<sup>78</sup> Die eigentlichen Innovationen der Zeit finden in der Grauzone zwischen E- und U-Musik bzw. durch provokante Umschrift der in Pop und Rock entwickelten Produktions- und Aufführungsmodelle statt. Robert FLECK etwa verweist im Zusammenhang der Besprechung des *Internationalen Musikfestivals der Galerie nächst St. Stephan* darauf, dass „nicht diejenige Musik, die beim Festival zu hören war, sondern neue Formen der Pop Musik und Weiterführungen der Minimal-Performance-, Punk- und New Wave-Musik“ der eigentliche Kontext radikaler Neuerungen war.<sup>79</sup> Wie Christian HÖLLER rückblickend beschreibt, markierte vor allem „der Kunstschulkontext als Nachwuchslieferant und [...]

---

Klappentext von: SCHNEBEL, Dieter: *Mo-No. Musik zum Lesen*, Köln (DuMont Schauberg) 1969.

Zitiert nach: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/mo-no/> (Stand: Oktober 2008)

75 BREICHA / URBACH 1982: S. 373f.; MAUR 1985: S. 23, S. 315 (Abb.) und S. 447; ROSCHITZ 1970: S. 523f.; DIE ANDERE SEITE 1996: S. 112-119 (zu HAUBENSTOCK-RAMATI)

76 DIE ANDERE SEITE 1996: S. 112f.

77 Die von Karl Heinz ROSCHITZ angeführten Experimente zur Komposition mit sichtbaren Elementen sind sämtlich in diese Jahrzehnte datiert. John CAGEs legendäre Komposition *4'33"* wird erstmals 1952 aufgeführt. Die Entwicklung einer graphisch freieren Notenschrift bei STOCKHAUSEN, KAGEL, SCHNEBEL, HAUBENSTOCK-RAMATI, LOGOTHETIS und LIGETI findet ebenfalls in den 1950er und 1960er Jahre statt. ROSCHITZ 1970: S. 526

78 BREICHA / URBACH 1982: S. 373

79 FLECK 1982: S. 525

Innovationsmodul für den Popmarkt [...] um 1980 einen unüberhörbaren musikalischen Aufbruch in Österreich.“<sup>80</sup> Aufgeheizt von einer Anybody-Can-Do-It-Attitude, pflegt man die rotzige Reklamation der Produktionsmittel, die Negierung jeglicher Gattungsgrenzen, von elektronischen Instrumenten getragene Ekstasie und „musikalische Rohzustände.“ „Das Häßliche und Schmerzhafte wird zum kathartischen Erlebnis.“<sup>81</sup> Unter den österreichischen Bands, die 1983 bei der im Rahmen der *Wiener Festwochen* veranstalteten *Musikausstellung Töne & Gegentöne* in der *Wiener Secession* auftreten, findet sich auch *PAS PARAVANT* – die Band, bei der Renate KOCER am Schlagzeug sitzt (Abb. 18). Wolfgang KOS vermerkt in seiner Einführung zu dem am 23. Mai stattfindenden Konzertabend *Heimvorteil*, dass auch *PAS PARAVANT* sich „erst nach langer störrischer Verweigerung entschließen [konnten], einen Namen festzulegen, um damit 'präsentierbarer' zu sein. Alle beteiligten Gruppen haben [...] keine abrufbare Show anzubieten, sondern sehen ihre Arbeit mit Musik, Wort, Bild und Bewegung eher als Weiterspinnen von Projekten.“<sup>82</sup> *PAS PARAVANT* formiert sich in Endlos-Sessions in einem Floridsdorfer „Wohnzimmerstudio.“ Man produziert – auf Grund des Insistierens des „monomanischen Vermischers“<sup>83</sup> Karl KOWANZ auf Aufzeichnung und Verwertung – Tonbandkassetten, später auch Schallplatten. Werden die fragilen Endprodukte live aufgeführt, sind fast immer visuelle Elemente – zumeist per Videosynthesizer und Eigenbaugeräten gesteuerte Monitor-Bilder – integriert.<sup>84</sup> Dieses Konzept des work-in-progress, das quer zu ihren beruflichen Hintergründen Menschen in „informelle[n] Zirkeln, schlendernde[n] Verknüpfungen nach höchst persönlichen Kristallisationsregeln“ mit der „Stabilität des Provisorischen“ zusammenführte,<sup>85</sup> bot gerade der *PAS PARAVANT*-Kerngruppe Karl KOWANZ und Renate KOWANZ-KOCER auch eine Anschlussstelle zur Free-Jazz-Avantgarde der Zeit. Anfang 1980 wird der 7teilig strukturierte Super8-Experimental-Film *Ein Film ist eine Woche* (Abb. 19) produziert und dann in der Formation *Filmton*, der auch die bekannten Free-Jazzler Walter MALLI und Franz KOGELMANN angehören, mit Live-Ton-Begleitung aufgeführt (Abb. 20).<sup>86</sup> Als strukturierendes Element und Lieferant von

80 Springer *Austria Wien*, Band I, Heft 5/6, November 1995: S. 43

81 TÖNE & GEGENTÖNE 1983: S. 5

82 Ebenda: S. 40

83 KOS, Wolfgang: *Auch Kratzspuren hinterlassen Muster*. Cover-Inlay zur Platte Brot und Spiel, Wien Floridsdorf 1986; unpag.;

84 ARS ELECTRONICA 1987: S. 154f.

85 KOS, Wolfgang: *Auch Kratzspuren hinterlassen Muster*. Cover-Inlay zur Platte Brot und Spiel, Wien Floridsdorf 1986; unpag.

86 FELBER 2004: S. 200

Bild sowie streckenweise Ton fungiert der Film in diesen Performances gleichermaßen als Partitur, Instrument und Musiker.

Ein maßgebliches Feld der Zusammenführung von Bild und Ton blieb in den bisherigen Ausführungen noch ausgespart: die sogenannte *Sound Art*. Als deren wichtigste Historikerin und Vermittlerin in Österreich kann die Gründerin der Ö1-Radiosendung *Kunstradio-Radiokunst*, Heidi GRUNDMANN, gelten. Ihr Essay im Katalog zur Ausstellung *RE-PLAY. Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich über Ein[en] andere[n] Raum. Sound als Medium der bildenden Kunst*<sup>87</sup> ist eine der wenigen, wenn nicht die einzige umfassende Darstellung der österreichischen Aktivitäten in diesem Bereich. Allerdings ist die Eingrenzung auf einen nationalen Rahmen in diesem Feld schon per se falsch, da gerade in der *Sound Art* und ihrer offensiven Erkundung von Technologien der Speicherung, Übermittlung, Ausstrahlung und Distribution akustischer Phänomene von Anfang an die internationale Vernetzung im Zentrum des Interesses stand (und praktiziert wurde). Eine historische Bündelung dieser grenzüberschreitenden Arbeitszusammenhänge stellt die Veranstaltung *Audio Scene '79* dar, die 1979 von der Galeristin Grita INSAM organisiert wurde.<sup>88</sup> Die Teilnehmer/innen kamen aus Österreich, den USA, Italien, Deutschland, den Niederlanden, Großbritannien und Kanada. In einer Ausstellung, einer Performance-Reihe und einem Symposium wurde erörtert, wie Töne zu einem Material künstlerischer Arbeit werden können. Begleitend wurde von Heidi GRUNDMANN die Radiosendung *Kunst Heute* produziert und am 22.07.1979 gesendet. In der Bestimmung GRUNDMANNs ist *Sound Art* jene künstlerische Richtung, die das Akustische über die Nutzung neuer Medientechnologien erkundet. Besonders das Potential des Radios mit seiner spezifischen Adressierung eines Kunstpublikums und die handliche Speichertechnologie der Tonbandkassette, mit der man neue Vertriebs- und Kommunikationswege erschließen konnte, stehen hierbei zur Diskussion. Mit Radio und Tonbandaufzeichnung können – wie etwa Gerhard RÜHM zum *Neuen Hörspiel* ausführt – „Hörereignisse“ geschaffen werden, in denen „alle Schallphänomene, ob Laute, Wörter, Geräusche oder Klänge prinzipiell gleichwertig sind: verfügbares Material. Die Gleichwertigkeit der Schallphänomene annulliert die Grenze zwischen Literatur und Musik.“<sup>89</sup> Die

---

87 Hier zitiert als: GRUNDMANN 2000

88 Dokumentationen siehe speziell: <http://kunstradio.at/HISTORY/AUDIOSCENE>; Springer *Austria Wien*, Band I, Heft 5/6, November 1995: S. 49 und GRUNDMANN 2000: S. 95f.

89 Zitiert nach: GRUNDMANN 2000: S. 73

Bearbeitung dieses Materials wird häufig als skulpturaler Vorgang verstanden. Mit Richard KRIESCHE wird der Raum der Skulptur als „sozialer Raum definiert [...], der von den neuen Technologien mitbestimmt wird“ und nach Gottfried BECHTOLD besteht die „Faszination des Telefons und der Funktechnologien“ darin, einen „skulpturalen Raum des sich gleichzeitig an mehreren Orten Befindens“ auszudehnen. Peter WEIBEL definiert das Konstruktionsprinzip von Tonband-Installationen als Erweiterung „in die räumliche Dimension der Skulptur (wie es ja bereits durch das Stereo-Verfahren eingeleitet wurde).“<sup>90</sup> Der US-amerikanische Künstler und Gründer des *Museum of Conceptual Art, MOCA*, in dem 1970 die Ausstellung *Sound Sculpture as* stattfindet, Tom MARIONI, propagiert die „Auffassung, dass eine alltägliche Handlung – vom Künstler ausgewählt und isoliert – zur Skulptur werden kann.“ Mit dieser Einstellung findet er über akustische Aktionen auch wieder zum Visuellen zurück, als er in seiner *Drumbrushing*-Serie darauf aufmerksam wird, dass als Nebenprodukt der beabsichtigten Informationsübertragung durch Trommeln auf der „jeweiligen Unterlage – meist Papier – sich [...] verdichtende grafische Spuren“ abzeichneten (Abb. 21).<sup>91</sup> Im Rahmen der Performancereihe von *Audio Scene '79* rieb Tom MARIONI schließlich die Wand an einer bestimmten Stelle mit Sandpapier ab und „setzte danach seinen Namen mit selbstklebenden Lettern an die abgeschabte Stelle.“ Anschließend gab es Freibier.<sup>92</sup>

Was Bild-Ton-Bezüge rund um 1979 betrifft, darf eine Ausstellung an der *Akademie der Künste* in Berlin nicht unerwähnt bleiben: Von 20. Jänner bis 2. März 1980 fand dort die Ausstellung *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment* statt. Diese darf als Maßstäbe setzende erste Aufarbeitung historischer Vorläufer und aktueller Tendenzen in der intermedialen Bearbeitung akustischer und visueller Phänomene gelten. Dass dieses Ausstellungsunterfangen auch in Österreich rezipiert wurde ist, unter anderem durch einen Brief von Rose-Marie SCHWARZWÄLDER, Leiterin der *Galerie nächst St. Stephan*, an den Kurator der Ausstellung, René BLOCK, belegt, in dem SCHWARZWÄLDER in kollegialem Ton Informationen zur Ausstellung erbittet, um

---

90 Ebenda: S. 75, 77, 78; vgl auch S. 83: „[...] Lawrence Weiner, für den Musik genauso wie Sprache und Sound skulpturales Material ist“ und der in den üblicherweise visuell bestimmten Galerieraum auch Akustisches einbringen will – allerdings „nicht auf Synästhesie, auf Verschmelzung“ beruhend, sondern als auf „unterschiedlichen Ebenen eines in mehreren Medien gleichzeitig ablaufende[s] Geschehen.“

91 Ebenda: S. 85. Siehe auch eine Abbildung zum Produktionsprozess in: *FÜR AUGEN UND OHREN* 1980; S. 228f.

92 *AUDIO SCENE* 1979: S. 20

sich auf einen Berlin-Aufenthalt vorzubereiten.<sup>93</sup> Gezeigt wurden Werke, die eine „gleichzeitige Präsenz optischer und akustischer Mittel in dem Werk eines Autors“ [Hervorhebung R.B.], so René BLOCK in der Einführung zu Katalog.<sup>94</sup> Die Ausstellung leistete eine erste Zusammenschau von phantastischen Musikgeräten, die wechselweise die Vormachtstellung von Komponist oder Interpret in der Herstellung von Musik zur Disposition stellen, der Weiterentwicklung der graphischen Partitur zur Programmierung von Abläufen, der Suche nach Farb-Klang-Harmonien und der Beanspruchung aller Geräusche der Welt durch die Künstler/innen des Futurismus und Fluxus.

Zum Schluss möchte ich noch auf einen Vertreter aus dem Feld der österreichischen konkreten Poesie zu sprechen kommen: Gerhard RÜHM, zentrales Mitglied der sogenannten *Wiener Gruppe*, beschäftigte sich – ursprünglich von einem Musikstudium kommend – immer wieder mit der auditiven Seite jeder Zeichensetzung bzw. von durch Gestik oder Typographie strukturierten visuellen Aspekten der Sprache (Abb. 22). Die Bandbreite seiner künstlerischen Praxis umfaßt dementsprechend graphisch gestaltete Notationen, Laut-Aktionen, nonverbale und Sehtexte, radiophones Hörspiel und radikal reduzierte Kompositionen wie sein *Eintonstück* für Klavier<sup>95</sup>. Mitte der 1970er entwickelt er das Konzept einer *Bleistiftmusik* (Abb. 23), die wegen des engen Zusammenhangs mit den in der Diplomarbeit besprochenen Problemstellungen im Folgenden in ausführlicher zitierten Eigenaussagen des Künstlers vorgestellt wird:

„eine besondere art 'visueller musik', die das klangbild nicht der imagination überlässt, sondern auf ungewöhnliche weise wieder konkret ins spiel bringt, ist meine *bleistiftmusik* (ein demonstrationsobjekt ist als schachtel mit tonbandkassette und dias in einer kleinen auflage erschienen). 1976, als ich meist nachts bei fast völliger stille zeichnete, wurde ich zum erstenmal auf die differenzierten geräusche aufmerksam,

93 „Lieber René, sei bitte so lieb und schicke mir genaue Informationen über Deine Ausstellung „Augen und Ohren“, die mich sehr interessiert.“, in: Brief von Rose-Marie SCHWARZWÄLDER an René BLOCK, datiert 9. Jänner 1980, archiviert in der Galerie nächst St. Stephan, Ordner *Musik / Künstler*, Einsichtnahme 09.09.2008

94 FÜR AUGEN UND OHREN 1980: S. 8

95 Dessen Konzept-Partitur war zuletzt 2008 in der Ausstellung *Sound of Art* im *Museum Moderner Kunst* in Salzburg zu sehen; vgl. SOUND OF ART 2008: S. 94. Eine detaillierte Besprechung von RÜHMs „Erschließung des Nonverbalen in der 'reinen Lautdichtung'“ findet sich bei: BACKES 2001: S. 180-211. Verwiesen sei auch auf RÜHMs eigene Texte zur *Auditiven Poesie* und zur *Radiophonen Poesie* - „neues Hörspiel“ im Katalog der *Ars Electronica* von 1980. Online verfügbar auf: [http://www.aec.at/en/personen\\_page.asp?iPersonID=6369&iProjectID=9427](http://www.aec.at/en/personen_page.asp?iPersonID=6369&iProjectID=9427) (Stand: Oktober 2008)

die der bleistift auf dem papier und der resonierenden tischplatte verursachte, ein vielfältiges, zum teil von der handschrift abgeleitetes repertoire von weich gezogenen bis hart geschlagenen strich- und punktformen erzeugte karge, wiewohl erregende 'musik'. die geste hinterliess zugleich mit der strich- auch eine schallspur."<sup>96</sup>

„Die 'bleistiftmusik' war nur ein Spezialobjekt, wo die Geräusche, die der Bleistift während des Zeichnens macht, auf Kassette aufgenommen sind. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, mit dem Bleistift umzugehen: man kann mit dem Bleistift schlagen, man kann streichen, man kann ihn querlegen und so weiter, das ergibt jeweils ganz verschiedene Geräusche. Ich habe das auf dem Zeichentisch gemacht, der zwei Böcke hat und eine Platte darüber, die gut resoniert; das Mikrophon stand unmittelbar neben dem Zeichenblatt. Wenn man das anhört, hat man den Eindruck, man hört ein Schlagzeugstück. Und beim Zeichnen war es für mich eine interessante Erfahrung, daß sich in dem Maß, in dem man auf die Geräusche horcht, diese Geräusche verselbständigen und wieder Auswirkungen auf die Zeichnung haben, sodaß das im Grunde ein kybernetisches Verfahren ist: das eine wirkt auf das andere zurück, wie eine Rückkoppelung."<sup>97</sup>

Diese Prozess-Memoiren RÜHMs werden an das Ende des historischen Überblicks zu Konzepten von Audio-Visualität rund um 1979 gestellt, da in ihnen Momente anklingen, die auch zu den Spannungsqualitäten der künstlerischen Arbeiten von Renate KOWANZ-KOCER zählen. Schon im nächsten Kapitel, das die Reihe der folgenden vier Werk-Analysen eröffnet, wird sich rasch erschließen warum.

---

96 SONAMBIENTE 2006, S. 210f.; Siehe auch: [http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlungav/html\\_sammlung/r/ruehm\\_1982\\_87.html](http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlungav/html_sammlung/r/ruehm_1982_87.html) (Stand: Oktober 2008)

97 DIE ANDERE SEITE 1996: S. 242

## 4. Akustisch-Optische Aufzeichnungen (1978)

### 4.1 Aufzeichnungen

1978 präsentiert die Künstlerin Renate KOCER als Diplomarbeit an der *Hochschule für Angewandte Kunst* die Foto-Tonband-Installation *Akustisch-Optische Aufzeichnungen*. (Abb. 24). Der Titel spielt subtil mit der Mehrfachreferenz des Wortes Aufzeichnung. Dieses bezeichnet einerseits die Aufnahme eines Sound-Ereignisses auf Tonband, lässt andererseits aber im Wortteil „Zeichnung“ den Auftrag von graphischen Formen auf einer Fläche semantisch mitlaufen. In der sprachlich holprigen Differenz zur möglichen Benennung als „audio-visuelle Aufzeichnungen“ werden die aus dem griechischen Wortstamm abgeleiteten und den jeweiligen Lehren vom Hören und Sehen – der Akustik und der Optik – näher stehenden Adjektive benutzt. Die „Aufzeichnungen“ rufen derart auch den Zusammenhang einer zum Zweck der wissenschaftlichen Untersuchung durchgeführten Dokumentation von Wahrnehmungsereignissen oder Sinnesdaten auf. Der nüchterne Vorgang der Protokollierung wird mit dieser Einfärbung ins Wissenschaftliche gegenüber der künstlerischen Spartenleistung „Graphik“ betont. Die Ab-, möglicherweise auch Rangfolge der zwei Adjektive, wurde dem gängigeren und technisch wie umgangssprachlich in der Zeit längst verschmolzenen „audiovisuell“ angeglichen.

Die als Installation konzipierte Diplomarbeit wurde nach der Diplompräsentation nochmals ein Jahr später in der Ausstellung *europa 79: Kunst der 80er Jahre* in Stuttgart (1.-26. Oktober 1979) gezeigt (Abb. 25).<sup>98</sup> Sie besteht aus zehn 72 x 53 cm großen Fotografien, die in chronologischer Abfolge gehängt zehn Zustände einer Graphik zeigen. Die Anordnung der Fotografien variiert von einem

---

<sup>98</sup> Die vermutlich einzige weitere vollständige Präsentation der Arbeit war als eine der rekonstruierten historischen Installationen in der Ausstellung *RE-PLAY. Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich* (Generali Foundation Wien, 2000) zu sehen. Des weiteren verweist eine Kommissions-Übernahme-Bestätigung darauf, dass „2 x Akustisch-Optische Aufzeichnungen (groß)“ um „3.000,-- ATS“ auch in der Weihnachts-Verkaufsausstellung *Kunst der 70er Jahre der Galerie nächst St. Stephan* (Dezember 1978) gezeigt wurde. (Archiv der *Galerie nächst St. Stephan, Ordner Ausstellungen Aug 78-Juni 79*) Leider konnte nicht eruiert werden, um welche Teile der Arbeit es sich dabei handelte.

zweizeiligen Arrangement von jeweils fünf Fotografien zur Anbringung der zehn Teile in einer einzeiligen Reihe. Die Fotografien wurden ohne Rahmen oder Passepartout mit Stiften an die Wand geheftet. Die entsprechenden Anbringungsspuren – Löcher in allen vier Ecken – sind auf den Originalen noch zu sehen. Den zehn Tafeln war für die Diplompräsentation eine elfte im gleichen Format zur Seite gestellt, die ein zweiseitiges, erläuterndes Konzeptpapier – ebenfalls in der fotografischen Reproduktion – zeigte (Abb. 26). Die zweite Komponente der Installation ist eine insgesamt ca. 140minütige Audio-Spur mit Geräuschen des Erstellungsprozesses der Zeichnung, die ebenfalls zehnteilig strukturiert ist. Bei der Diplompräsentation wurde diese via Tonbandgerät und Boxen abgespielt<sup>99</sup> (Abb. 24). In der Ausstellung *europa 79* konnten Besucher/innen vermutlich selbstständig die Playtaste auf einem Kassettenrekorder oder Tonbandgerät drücken. Der Sound war wieder über Lautsprecher zu hören. Jedenfalls wurde die Audiospur zu Präsentationszwecken von Magnettonband auf zwei 90min-Audiokassetten überspielt.<sup>100</sup> Für die Präsentation in der *Generali Foundation* wurde das Tonband digitalisiert und als CD präsentiert.<sup>101</sup>

Tonband und Fotografie bilden den gleichen Prozess ab: Ein Blatt Papier wurde in zehn aufeinander folgenden Phasen und zehn sich überlagernden Schichten mit Linien gefüllt. Die Fotografien fixieren jeweils einen Moment in diesem Prozess – den Abschluss einer Füllungsphase (Abb. 27 und 28). Wie sich im folgenden zeigen wird ist der Zeitpunkt der für die Dokumentation erforderlichen

99 Unklar ist, ob dies in voller Länge geschah. Ein auch für die hiesigen Überlegungen bedenkenswerter Faktor bei Tonband ist, dass nicht – wie bei einer CD – zwischen repräsentativen Stücken hin- und hergesprungen werden kann. Wiewohl natürlich ein Vor- und Zurückspulen möglich ist, zwingt doch die Tonbandtechnologie dazu, den chronologischen Verlauf der gespeicherten Zeit als Weg auf dem Band zurückzulegen. Auch daher ist im Zusammenhang mit den unterschiedlichsten Speichertechnologien häufig von einer „Verräumlichung von Zeit“ die Rede.

100 Wann und für welchen Anlass ist nicht ganz gesichert. Die Audio-Kassetten sind jedoch erhalten und befinden sich in mehrfacher Kopie im Archiv der Künstlerin.

101 Diese wurde in einem an der Wand angebrachten CD-Player mit Kopfhörern abgespielt. Das verleitete als Rezipient/in dazu, das akustische und das visuelle Ereignis getrennt „zu bedienen“, da man versucht war, sich zur Erfassung der Laut-Charakteristik zuerst durch die Stücke durch zu klicken, wobei man auf das Gerät konzentriert blieb, um erst danach bei einem Lautereignis zu verweilen und diese Wahrnehmung mit den Fotografien zu koordinieren. Wenige Besucher/innen werden sich wohl die gesamte Länge der Aufzeichnung angehört haben. Allerdings waren die 14minütigen Teile der Tonspur jeweils auf drei Minuten verkürzt und – vermutlich durch eine unbeabsichtigte Fehleinstellung des Abspiel-Geräts (19cm/sec. statt der richtigen 9,5cm/sec) – zudem noch in fast doppelter Geschwindigkeit überspielt worden. Das benutzte AGFA-GEVAERT Magnetband PE46 war ein Doppelspielband (= auf beiden Seiten nutzbar) und bot bei einer Abspielgeschwindigkeit von 9,5cm/sec pro Spur eine Abspieldauer von 120 min. Da die *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* insgesamt ca. 140 min dauern, wurden beide Seiten des Tonbands bespielt. (<http://www2.tonbandmuseum.info/agfa-baender.0.html>, Stand: Oktober 2008)



Unterbrechung der Aktion nicht von einem besonderen Zustand der Zeichnung, sondern von der Struktur der Tonaufnahmen vorgegeben. In der Audioaufnahme wurden zum einen die zehn Produktionsphasen aufgezeichnet, zum anderen wurden zusammen mit der Aufnahme der Geräusche der zeichnerischen Tätigkeit auch die gesammelten Tonspuren der jeweils vorangehenden Phasen in den Aktionsraum eingespielt.<sup>102</sup> Der Effekt dieser Vorgangsweise ist ein kumulativer Zuwachs an Soundmaterial. Ein Zunehmen der Anzahl an Schichten charakterisiert also sowohl den akustischen wie den graphischen Prozess. So resultiert die Aktion zum Schluss in einer Über-Füllung mit „Information“, die auf beiden medialen Ebenen einen vergleichbaren Zustand der Auflösung bzw. Verflüssigung erzeugt: Das Papier wird durch Abrieb der Farbe-tragenden Schicht wieder annähernd weiss, die einzelnen Audiospuren sind zu einem dröhnenden Wummern verschmolzen. In einem konzeptuellen Statement zur Arbeit sagt die Künstlerin: „Die Überlagerungen werden so lange fortgesetzt, bis Bild und Ton eine Dichte erreichen, die in ihrer Gleichförmigkeit wieder den Ausgangspunkten, dem weißen Papier und der Stille, ähnlich ist.“ Die in den vorhergehenden Phasen noch ahnbare Referenz auf den Herstellungsprozeß ist damit in den Endstadien der beiden Aufzeichnungen praktisch getilgt. Identifizierbare Einzelgestalten – der Strich oder ein rhythmisches Kratzen – sind bis auf verstreute Inseln zum Verschwinden gebracht. Die Installation bietet also zwei medial und sinnlich unterschiedliche Formen von Füllung und Überlagerung zum Vergleich an. Auf diese Situation der Gegenüberstellung wird im folgenden Abschnitt näher eingegangen.

## **4.2 Überlagern, Füllen, Löschen**

Die Zeichnung ist für die fotografische Aufnahme vor schwarzem Papier aufgebracht. Auf den Negativen, die einen größeren Bildausschnitt zeigen als den, der dann für die Ausstellungsfotografien belichtet wurde, sieht man, dass das schwarze Papier mit zahlreichen Nadeln an der Wand angebracht ist. Die Zeichnung selbst wird jeweils von vier Nadeln gehalten, die auf den Fotografien zu sehen sind. Bei (allzu) flüchtiger Betrachtung erschließt sich die in schrägem Winkel bis senkrecht zur Bildfläche verlaufende räumliche Erstreckung der Nadeln

---

<sup>102</sup> Das Mikrophon stand allerdings nicht in diesem Raum, sondern lag in der Schublade des Arbeitstisches. So besorgte es die Aufzeichnung aus der unüblichen Perspektive des Innenhohlraums des Korpus des Instruments.

nicht sogleich. Sie wirken wie Heftklemmen, die die Zeichnung auf und in einer horizontalen Fläche festhalten. Erfolgt eine korrekte Identifikation – für die in diesem Fall eine Zusatzinformation der Künstlerin erforderlich war – dann werden die Nadeln zu einem Signet für die Tiefe des Bildraumes der Fotografien. Dies ist entscheidend, da es einer Wahrnehmung der Fotografie als mit der Zeichnung deckungsgleiche Fläche entgegenwirkt – ein Denkfehler, der dazu verleitet, in der Rezeption der Arbeit von „ZeichnungEN“ zu sprechen. Die Nadeln fungieren als ikonographische Mikromaschine<sup>103</sup>, die den Bildraum vom virtuellen Fensterausschnitt in die in den Betrachtarraum hineinreichende Erhabenheit von Schichtungen auf einer Fläche umarbeitet. Aber gerade im Zusammenhang mit dem Projekt der Überlagerungen durch Überzeichnungen muss diese Bezeichnung, dieses „Festnageln“ einer zarten Tiefe als bedeutsam gewertet werden. Ein weiteres Indiz, dass die Fotografien einer Fläche noch Bildraum aufweisen, ist die abnehmende Bildschärfe zu den Rändern der Zeichnung hin. Es handelt sich vermutlich um eine Bauschung/Wölbung auf Grund der Hängung, die durch eine geringe Tiefenschärfe in Folge einer in Relation zu den Lichtverhältnisse großen Blenden-Einstellung sichtbar wird. Das Blatt Papier als Objekt, mit bestimmter Stärke und Grammatur, ist jedoch kaum wahrzunehmen. Die – durch aus dem Blatt hinauslaufende und wieder eintretende Striche – leicht ausgezackten Ränder scheinen mit der schwarzen Fläche zu verschmelzen, was sicher auch dadurch unterstützt wird, dass auf der schwarzen Fläche kein Schatten zu sehen ist bzw. kein Spot verwendet wurde, um eine mögliche Reliefur zu unterstreichen. Auch die Nägel werfen keine Schatten<sup>104</sup>. Allerdings sind kleine Glanzpunkte zu sehen.<sup>105</sup>

Warum versucht man in Nebensächlichkeiten der Abbildung diese minimale

103 Einen ähnlich funktionierenden Nagel hat etwa George BRAQUES in die Kunstgeschichte eingebracht (*Stillleben mit einer Violine und einem Krug*, 1910 – siehe dazu auch: HOFMANN 1965: S. 46f.). Zu erörtern wäre, in wie weit der gemalte, abgebildete oder real eingeschlagene Nagel einer „Ikonographie der Fläche“ angehört oder diese mit konstituiert. Ich denke hierbei an das häufige Trompe-L'Oeil-Motiv der Rückseite von Bildern, oder der Memo-Bretter und Pin-Wände, die ebenfalls das Prinzip der minimalen Schichtungen bzw. so vieler Schichtungen, wie eine Fläche eben tragen kann, ausreizen.

104 Mit Ausnahme auf dem Blatt, das die zwei Seiten Konzept abbildet, und einem ganz zarten Schatten auf Fotografie 10 (Nagel links oben), der eine Lichtquelle rechts unten vermuten lässt.

105 Die Nadeln geben auch einen Größenmaßstab an, der die Frage, ob die Fotografien die Zeichnung im Originalmaßstab zeigen, klären könnte. Auf den Konzept-Blättern, die vermutlich auf das Format der Fotografien vergrößert werden mussten, sind die Stifte jedenfalls weit dicker und ragen über den belichteten Bildausschnitt hinaus. Zudem kann ausgehend von einem später besprochenen Dokumentationsfilm zur Aktion, der an einer Stelle eine Hand der Künstlerin auf dem Blatt liegend zeigt, eine Messung mit dem „Handmaßstab“ versucht werden. Überprüft man an den Fotografien, wieviel „Handlängen“ sich ausgehen, so scheinen diese annähernd den Originalmaßstab der Zeichnung zu reproduzieren. Die Zeichenblätter hätten dann die Ausmaße von 50x65cm, was einem im Handel erhältlichen Standardformat entspricht.

Tiefendimension aufzuspüren, gar der Fotografie durch die obige Beschreibung eine Räumlichkeit zurückgeben, die sie vorher bzw. auf den ersten Blick nicht hatte? Wie zu zeigen sein wird, macht diese Re-Installierung als raumdarstellendes Medium gerade in der Paragone-Situation der *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* Sinn. Gehört die bildliche Repräsentation doch, folgt man LESSINGs Darstellung der Konkurrenz der Künste, zu den „raumdarstellenden Medien.“ LESSING führt in seiner Schrift *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) eine mediale Bestimmung bzw. Unterscheidung der Künste als Raum- und Zeitkünste ein. Demzufolge gebraucht die Malerei andere Mittel und Zeichen als die Poesie: „jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit“<sup>106</sup>. Wie auch Juliane REBENTISCH in ihren Ausführungen zur *Ästhetik der Installation* bemerkt<sup>107</sup>, bezieht LESSING seine Bestimmung einer Raumkunst nicht von der dreidimensionalen Ausdehnung einer Skulptur oder auch der Konstruktion der Tieferenstreckung eines Bildraums durch die Anwendung der Perspektive, sondern entwickelt das Konzept einer medienspezifischen „ästhetischen Erfahrung“, der die Gegenstände – im Fall der Malerei „Körper“ – simultan zur Anschauung gegeben sind. Im Gegensatz zur Poesie, die Handlungen abhängig von der Struktur der ihr zur Verfügung stehenden Zeichen in einer sukzessiven Abfolge arrangieren muss, kann die Malerei auf einer Fläche Koexistierendes zusammenstellen und darstellen. Mit Juliane REBENTISCH ist jedoch darauf hinzuweisen, dass schon in den normativen Zuweisungen LESSINGs Vermischungen angelegt sind, die speziell in der Rezeptionssituation wirksam werden. REBENTISCH beschreibt einen „Index von Zeitlichkeit“, mit dem jedes, auch das raumorientierte Kunstwerk – „vermittelt durch die Produktivität der Einbildungskraft, die [...] das Kunstwerk prozessual freizusetzen vermag“ – versehen ist. Da dieses mit Dauer ausgestattete Spiel der beständigen Rekonfiguration von Elementen des Kunstwerks und Projektionen des/der Betrachters/in als „prinzipiell unabschließbarer Prozess der ästhetischen Erfahrung“ konzipiert ist, wäre es auch falsch, es mit der endlichen Zeitspanne gleichzusetzen, die es benötigt, um ein Kunstwerk zu betrachten. Dies gilt auch für die Zeitkünste und deren maßgebliche Strukturierung durch einen Anfang und ein Ende. Nach REBENTISCH sind es besonders die künstlerischen Projekte seit den 1960er Jahren, die die Inkongruenz von konkreter Dauer und der

---

106 LESSING 1766: S. 114 und S. 128: „[D]ie Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.“

107 REBENTISCH 2003: S. 146

Unabschließbarkeit ihrer Erfahrung zu ihrem Thema machen. Die „Bearbeitung dieser Spannung“ ist ein Ausgangspunkt der vielfach diagnostizierten „Tendenz zur [...] Verräumlichung der Zeitkünste“ im 20. Jahrhundert.<sup>108</sup>

Die produktive Absetzung von der normativen Aufteilung der Kompetenzen oder aber auch die Neubewertung einzelner medienspezifischer Aspekte gehören zur Geschichte der Moderne und der Avantgarde-Künste des 20. Jahrhunderts. So war ein Projektstrang, den Bildkünsten eine vierte Dimension – die Zeit – hinzuzufügen. Karin von MAUR betont in ihrer Einleitung zur Ausstellung *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*: „Die Zerschlagung des einheitlichen Bildraumes, die Fragmentierung des Gegenstandes, der selbstherrliche Umgang mit den freigesetzten Motivelementen, die Verselbstständigung der Farben, Formen und Strukturen, ihre zunehmende Dynamisierung [...] läuft im Grunde auf das Ziel hinaus, die Bildkunst der Zeitlichkeit zu öffnen.“<sup>109</sup> Helga de la MOTTE-HABER, ihrerseits eine maßgebliche Historikerin und Theoretikerin zu Avantgardemusik und Klangkunst, verortet diese Verzeitlichung der Bildmedien vor allem im Rezeptionserlebnis: „Das Verhältnis zum Rezipienten wird [...] neu definiert. Da seine Position nicht mehr durch die Zentralperspektive festgelegt ist, muß er ähnlich aktiv synthetisierende Leistungen erbringen wie beim Musikhören, d.h. Beziehungen schaffen, Ansichten sukzessiv erfassen und zu einem simultanen Eindruck verschmelzen. In diesen synthetisierenden Leistungen ist Zeit integriert, die als Bewegung erlebt werden soll.“<sup>110</sup> Vielen Künstler/innen der Moderne wird die Musik zur Referenzkunst, um eine Rhythmisierung und Prozessualisierung der künstlerischen Aktion und die Zurückweisung der Abbildfunktion zu legitimieren. Es entstehen Bildstrukturen, die aus Partitur-ähnlichen Konzepten oder gestischen Bewegungen abgeleitet sind. Klangkunst wird demgegenüber gerne als grenzüberschreitende Bewegung bestimmt, die „am Klang neben seinem zeitlich-flüchtigen Ereignischarakter seine räumlich-haptischen und Räumliches modifizierenden Qualitäten“<sup>111</sup> betont. Und wie Helga de la MOTTE-HABER anderenorts herausstreicht, nehmen „seit den 50er Jahren [...] Raum Aspekte einen zentralen Platz im Denken von Komponisten ein.“<sup>112</sup> Von Eric SATIEs Vision einer *Musique d'Ameublement* (1921) – einer Musik also, deren Raumpräsenz der von Möbeln angeglichen werden sollte – ,

---

108 Ebenda: S. 150f.

109 von MAUR 1985: S. 10f.

110 MOTTE-HABER 1999: S. 24

111 SONAMBIENTE 2006: S. 194

112 KLANGKUNST 1996: S. 207

über die „Spatialisierung der Musik“ eines Edgar VARESE<sup>113</sup> bis zu den Speichertechnologien Tonband und Schallplatte, die sowohl eine materiell fixierte räumliche Erstreckung als auch weltweite Distributionsmöglichkeiten von Musik mit sich bringen, werden die raumgreifenden Qualitäten von Klang betont. Die *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* arbeiten sich genau an dieser Spannung einer Unzuordenbarkeit zu entweder den Zeit- oder den Raumkünsten ab. Dies gilt es im Folgenden herauszuarbeiten.

Die Figur der räumlichen Tiefenerstreckung der Graphik ist die der Überlagerung. Mit Linien ein Bild zu „füllen“ impliziert natürlich per se schon Überschneidungen und damit ein Darüber/Darunter bzw. Oben/Unten. Zumal das Grenznegierende Laissez-Faire des gestischen Strichs gesucht war und kein systematisches Vorgehen angestrebt wurde, etwa indem Einzelstriche in Sektionen des Blattes „eingetragen“ werden. Im dichten Gewebe ist bis zuletzt der helle Bildgrund zu entdecken. Zudem forciert das Setting einer klaren Aufgabenstellung die Konkretheit der Bildelemente. Angeregt durch die Formel des „nichts als ...“ weiß man um ein reales Darüber/Darunter von Linien und einen nicht nur virtuellen Micro-Bildraum. Dieser ist in den Fotografien jedoch praktisch nicht mehr nachvollziehbar. Dieses Oben/Unten ist natürlich immer auch ein Vorher/Nacher. Wiewohl es für einzelne Linien kaum zu entscheiden ist – eher für charakteristische Formationen, die bis in die (vor)letzten Phasen durchscheinen (Abb. 29). Diesen Zug kennt auch die Tonaufnahme. Bestimmte Klangphänomene der ersten Phase – ein spezifisches Schlagen gegen Ende der Sequenzen – können noch in der letzten Phase identifiziert werden. Nicht nur, dass es die Installation nicht anbietet ... es wäre auch schwierig, zwei Sounds in der simultanen Gegenüberstellung zu vergleichen – es gibt immer nur einen Hörraum pro Ohrenpaar, jedoch zwei oder mehr Bildräume, die man zur Ansicht nebeneinander stellen kann. Es ist das Erinnerungsvermögen, das den Vergleich von zwei Hörerlebnissen möglich macht. Doch dieses hat eine gewisse Anstrengung aufzubringen, um die Teile und das Ganze gleichermaßen präsent und für die Anschauung bereit zu halten. Diese Beobachtung stellt auch LESSING an: „[D]em Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnis zurückbleiben.

---

113 Siehe die ausführliche Berücksichtigung Edgar VARESEs als Vorreiter der Klangkunst durch Peter WEIBEL in der Einleitung zum Katalog der *Ars Electronica 1987*, die unter dem Motto „Der freie Klang zwischen Schweigen, Geräusch und Musik“ statt findet. ARS ELECTRONICA 1987: S. 8ff.

Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdecken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!“<sup>114</sup> Natürlich könnte man zwei Spuren gleichzeitig abspielen, allerdings bräuchte es wohl ein sehr geschultes Ohr, um dabei Unterschiede der einen oder anderen Spur zuordnen zu können. Dies liegt an der nicht-diskreten Qualität des Klangraumes und der Unmöglichkeit, sich Klangphänomenen, wenn sie im gleichen Raum stattfinden, selektiv zuzuwenden. Allerdings ist es ja auch bei den nebeneinander ausgestellten Fotografien nicht der Vergleich der einzelnen Schichten, der uns ermöglicht wird, sondern das Voranschreiten des Prozesses der Füllung. Ist eine zweite Ebene aufgetragen, so erlaubt die resultierende Graphik keine Scheidung der verschiedenen Niveaus mehr. Ist doch gerade in deren fotografischer Reproduktion nicht einmal ein Darüber und Darunter einzelner Linien mit Gewissheit zu bestimmen. Die in der Zeit so klar voneinander getrennten Vorgänge verschmelzen im visuellen Ergebnis zu einem in dieser Hinsicht undurchdringlichen Dickicht. Nichts desto weniger ermöglicht das visuelle Display die Rezeptionshaltung des Vergleichs von Einheiten. Gerade im Medium des Tonbandes, das ein „augenblickliches“, also annähernd zeitloses Hin- und Herspringen nicht erlaubt, sind wir in jedem Moment mit einer Wahrnehmungstatsache konfrontiert. Und wirklich nur einen Moment, denn dieser verfliegt im nächsten „Handstreich.“

Dieser Flüchtigkeit in der Zeit steht ein anderes, fassbareres Charakteristikum der Entwicklung der Tonspur entgegen, das wiederum ein Effekt der räumlichen Ausdehnung von Klang ist. Die zunehmende Verwandlung der zu Anfang rhythmisch-diskreten Kratzgeräusche zu einem in großen Wellen fließenden Wummern hat mit dem physikalischen Phänomen der „Resonanzfrequenz“ zu tun. Um dies zu erläutern sei einer der wichtigsten Vertreter der Minimal- und Experimentalmusik – Alvin LUCIER – zitiert, der in einem Interview von 1986 meinte: „Sounds als meßbare Wellenlängen zu begreifen anstatt als hohe und tiefe Musiknoten hat meine ganze Idee von Musik von einer Metapher zu einem Fakt gewandelt [...]“<sup>115</sup> Seine Konsequenz aus dieser Erkenntnis ist, dass die Gestaltung von Sound-Ereignissen eine architektonische Maßnahme sein kann und die Erzeugung unterschiedliche Wahrnehmungsqualitäten als Tuning

---

114 LESSING 1766: S. 123

115 LANDER / LEXIER 1990: S. 195 (Originalzitat in Englisch, Übersetzung A.H.)

räumlicher Kategorien begriffen werden kann.<sup>116</sup> Alvin LUCIER entwickelt diesen Gedanken ausgehend von seiner Arbeit *I am sitting in a room* für „Stimme und Elektromagnettonband“ von 1970 (Abb. 30). In dieser nimmt er, in einem Raum sitzend, mit Tonband einen von ihm selbst gesprochenen kurzen Text auf. Diese Aufnahme spielt er in einer zweiten Phase im selben Raum über Lautsprecher ab und nimmt dies mit einem zweiten Rekorder auf. Die neu entstehende Aufnahme wird in Folge wieder in den Raum eingespielt und erneut aufgenommen, usw. Erwartungsgemäß (zumindest für akustisch geschulte Personen) zeigt sich am Endtape, das alle Phasen in chronologischer Reihenfolge enthält, eine graduelle Degeneration des akustischen Materials.<sup>117</sup> Dies hat mit dem physikalischen Phänomen der Resonanzfrequenz zu tun, das besagt, dass jeder schwingfähige Gegenstand – so auch Räume – eine ganz bestimmte Eigenfrequenz besitzt. Wenn auf einen solchen Gegenstand Schwingungen ausgeübt werden, deren Frequenz mit dessen Eigenfrequenz übereinstimmt, überlagern und verstärken sich die Amplituden – der jeweilige Spektrumbereich wird lauter. Frequenzen, die nicht der Raumfrequenz entsprechen, werden hingegen gestört und abgeschwächt. Der Raum funktioniert als Filter und Verstärker für das eingespielte Soundmaterial. Etwas ähnliches passiert auch bei den *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen*. In der Schublade, in der das Mikrophon liegt, werden die eingespielten Wellen zu ihren Hauptfrequenzen verschmolzen. Auch hierin zeigt sich, dass auf der akustischen Ebene – schon allein auf Grund von deren physikalischer Existenzform im Raum – keine Ausdifferenzierung einzelner Spuren möglich ist.

Doch nochmals zurück zum Typus der Überlagerung von der zeichnerischen Praxis her betrachtet. Der Zeichenprozeß vollzieht sowohl auf der akustischen, wie auf der optischen Ebene etwas, das ich „kommentarhafte Überlagerung“ nennen würde: die mehr oder weniger spontane und unmittelbar produktive

---

116 Hier sei auch nochmal an die eingangs zitierte Aussage von Heidi GRUNDMANN erinnert, dass ein Hauptaspekt einer Verwandtschaft von Licht und Ton wäre, dass : “[...] sie [...] Räume füllen, Abstände bezeichnen [können].“

117 Interessanter Weise hat die Frau Alvin LUCIERs, die Fotokünstlerin Mary LUCIER, ein Analogon des akustischen Prozesses im Medium der Fotografie erzeugt: „When Mary did the visual part, she took a Polaroid snapshot of the chair I sat in when I made the tape and subjected it to a copying process in which she copied the original, copied that copy, and so on. And because it was virtually impossible to align the copying camera and the pictures absolutely accurately, a slight error in size crept in, so that every time she made a copy, it made the image slightly enlarged. But of course the size of the picture stayed the same so the image began to move off the picture. [...] Some dirt got on the reproductions too, and what you think you see at the end is a star map.“ (in: LANDER / LEXIER 1990: S. 197f.) Leider waren diese Polaroids oder Reproduktionen im Rahmen der Recherche für diese Diplomarbeit nicht ausforschbar. Daher wurden sie nicht weiter in die Analysen einbezogen.

Auseinandersetzung mit einer gegebenen (Medien-)Realität. Vor sich das Blatt im Zustand der vorhergehenden Stufe und über Kopfhörer die Einspielung der auf Tonband gesammelten Audiospuren. Renate KOWANZ-KOCER reagiert mit einer gestischen Improvisation in den Grenzen der visuellen und auditiven Formate. Woher gewinnt KOWANZ-KOCER nun dieses Konzept der „kommentarhaften Überlagerung“? Ein Bezugspunkt sind zeittypische Auffassungen des Graphischen. In der Einleitung zum Katalog der *Graphikbiennale 1975 (Secession Wien)* umreißt Alfred ANDERSCH das Leistungsspektrum des Zeichnens folgendermaßen:

„Der zeichnet, entschließt sich, Teile des Bildes leer zu lassen. [...] Auch noch das dichteste Gestrichel in einer Radierung arbeitet mit der Leere dahinter, darunter. Der Maler bemalt den gesamten Bildträger. Er läßt keine Stelle leer, das Weiß ist gemalt. [...] Die Linien und Flächen einer Zeichnung umspielen Leere. [...] Daß Graphik nicht so hoch bewertet wird wie Malerei – verbirgt sich dahinter die Angst des Betrachters vor dem leeren Raum? [...] In der Graphik sind dem Format natürlich Grenzen gesetzt – durch die Reichweite des menschlichen Armes. [...] Das graphische Blatt zittert in der Spannung zwischen Linie und Leere. [...] Die Linien der Zeichnung beschreiben die Umrisse von Leere. Leere kennt keine Grenzen. Die Zeichnung setzt sie. Graphik denkt das Udenkbare – die Gliederung des Nichts. Sie macht aus dem Nichts Etwas.“<sup>118</sup>

ANDERSCH sieht das Potential der Graphik in der Konfrontation von Linie und Leere. Jedoch scheint darin auch das Potential der Graphik angelegt, etwas zu überlagern und es doch noch identifizierbar durchscheinen zu lassen. Oder in einer brachialeren Interpretation, einen noch tiefer gelagerten Grund herauszuschaben, wie etwa einige von Arnulf RAINERS Foto-Bearbeitungen zeigen (Abb. 31). Gibt es hierzu ein Analogon auf der akustischen Ebene? Mit Blick auf Arnulf RAINERS Verfahren könnte darauf hingewiesen werden, dass auch in der graphischen Aktion eine Verdichtung erzielt werden kann, die einer Löschung gleichkommt (Abb. 32). Dies ist natürlich genau, was passiert, wenn man auf einem Tonband etwas abspeichert. Bekanntermaßen gibt es kein „Über“-Aufnahmen auf Tonband. Dem Magnetband als Medium fehlt die Anwendung, eine zeitliche oder räumliche Hierarchie des Vorher/Nachher, Unten/Oben als Spur

---

<sup>118</sup> GRAPHIKBIENNALE 1975: S. 20f.



einzutragen. Simultane Soundereignisse verschmelzen auf einem Tonband zu einem nicht-hierarchischen MITEinander. Überspielen ist Löschen! Ältere Spuren können nicht mehr ausgegraben werden. Deswegen gibt es als letzte Sound-Sequenz auch keinen Papiergrund, der durch Abhebung jüngerer Schichten wieder hervortritt. Nur die Live-Erzeugung des Geräusches als Raumsound, bei der ein gehörter Sound die Erzeugung eines neuen Sounds anregt, entspricht einem kommentarhaften Überlagern. Doch diese „Konfrontation“ ist als Konfrontation – auf Tonband – nicht reproduzierbar! Die unterschiedlichen Soundspuren sind nicht auseinanderzuhalten. Kommentarhafte Strukturen, wie die Improvisation im Jazz, sind in den Live-Bereich verbannt (inkl. einem visuellen Nachvollzug, wer auf wen reagiert) und existieren nicht als Clash disparater Medien- oder Zeichenstrukturen.<sup>119</sup>

Dass die Zeichnung in den *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* ebenfalls keine Überlagerung vom Typus dieses Medienclashes ist, hängt stark von der Herleitung ihrer Struktur durch die Tonbandaufzeichnung ab. Da das Vorhaben – der Rangordnung des Titels folgend – hieß, auf der Soundebene eine Überlagerung der Phasen zu erzeugen, war ein zeitlicher Rahmen fixiert, der ab Phase 2 definiert hat, wie lange es dauert, um ein Blatt zu füllen. Nicht das Ausmaß der „Füllung“ des Papiers, das ja ab der zweiten Phase nur mehr ein hypothetisches war, da bei einer linearen Graphik kaum zu unterscheiden ist, was eine Linie der Phase 1 und was eine Linie der Phase 2 war, gab das Kriterium für die Vollendung einer Schicht an, sondern der zeitliche Rahmen der Soundspur. Darüber hinaus ergab sich damit natürlich aber auch eine Normierung der Zeit-Phasen, die – vergleichbar dem fixen Papierformat – dem (womöglich gestisch ausufernden) Prozess Grenzen gesetzt hat. Das Phänomen „Deckungsgleichheit“ wird als Phänomen von begrenzenden Formaten vorgeführt.

Ein letzter Satz zu räumlichen Kontexten: Ein Phänomen, das erst seit der technischen Möglichkeit der Speicherung von Geräuschen existiert, ist die Entbindung der Klänge aus dem Zusammenhang ihrer Entstehung. Etwas, das die Bildkünste als Objekte und Waren produzierende Künste, seit langem kennen und

---

<sup>119</sup> Vgl.: „The problems of recording - I have touched on this problem twice already. I said that documents such as tape-recordings of improvisation are essentially empty, as they preserve chiefly the form that something took and give at best an indistinct hint as to the feeling and cannot of course convey any sense of time and place.“ CARDEW, Cornelius: *Towards an Ethic of Improvisation*, in: *Treatise Handbook*, (Edition Peters ) 1971; zitiert nach: [http://www.ubu.com/papers/cardew\\_ethics.html](http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html) (Stand: Oktober 2008)

im 20. Jahrhundert abzulegen versucht haben, ist für die Klangkünste eher neu, hat sie als eigene Sparte eigentlich erst entstehen lassen. So soll – in Umkehrung dieser Tendenz – zum Abschluss nochmals der Blick auf den Prozess der Entstehung der „Akustisch-Optischen Aufzeichnungen“ gelenkt und hier eine Charakterisierung vorgenommen werden.

#### 4.3 Das körperliche Verhältnis zum Blatt

Am 04.02.1979 wurde in der Rubrik *Kunst zum Hören* der Radio-Sendung *Kunst Heute* auf Ö1 eine den *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* ähnliche Tonspur präsentiert. Nach „Proteste gegen die UNO-City / Die neue BVÖ Präsidentin: Christa Hauer / Verein der Freunde des Museums Moderner Kunst gegründet“ wurde Renate KOCERs „*Optisch-akustische Aufzeichnung*, 1978<sup>120</sup>“ gesendet. In der 1992 in Ö1 ausgestrahlten Sendung *25 JAHRE RADIOKUNST. Ein Rückblick auf die Anfänge der Radiokunst auf Ö1* wird resümiert: „Ebenfalls 1977<sup>121</sup> machte die Österreicherin Renate Kocer im Aufnahmestudio eine Art von Performance nur für Radiohörer. An einem Zeichenpult zeichnete sie ein weißes Blatt ganz schwarz und zeichnete dabei 13 Minuten lang das Geräusch des Zeichnens – fast schon einen white noise – auf.“<sup>122</sup> Heidi GRUNDMANN, die Redakteurin der historischen sowie der rückblickenden Sendung, erinnert sich vermutlich auch hier nicht ganz richtig. Im umfassenden Online-Archiv, das von *Kunstradio* begleitend zur Ausstellung *RE-PLAY. Anfänge der internationalen Medienkunst in Österreich* eingerichtet wurde, kann die Sendung von 1979 nachgehört werden.<sup>123</sup> Dort wird ersichtlich, dass Renate KOCER damals die oben genannten Audiokassetten ins Studio mitgenommen hatte und von diesen Ausschnitte ausgestrahlt wurden.<sup>124</sup> Zu beachten ist, dass hierbei die Tonspur – allerdings zusammen mit einleitenden Erläuterungen von Konzept und Erstellungsprozess durch die Künstlerin – als abgeschlossene künstlerische Arbeit vorgestellt wurde. Für die Diplom-Präsentation galt das Gegenteil. Von der Prüfungskommission, für die die

---

120 Sowohl in der Ankündigung als auch in der Sendung werden die Adjektive des Werktitels umgekehrt gereiht. <http://kunstradio.at/HISTORY/KUNSTHEUTE/1979/index.html> (Stand: Oktober 2008)

121 Dies ist natürlich eine Fehlinformation. Renate KOWANZ-KOCER hat die *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* erst 1978 realisiert.

122 [http://www.kunstradio.at/1992B/15\\_10\\_92.html](http://www.kunstradio.at/1992B/15_10_92.html) (Stand: Oktober 2008)

123 [http://www.kunstradio.at/HISTORY/KUNSTHEUTE/1979/RA/04\\_02\\_79.ram](http://www.kunstradio.at/HISTORY/KUNSTHEUTE/1979/RA/04_02_79.ram) (Stand: Oktober 2008)

124 In einem von der Autorin durchgeführten Interview vom 18.09.2008 bestätigt Heidi GRUNDMANN, dass dies die technisch wahrscheinlichere Lösung war, als dass Renate KOWANZ-KOCER im Studio live performt hätte.

Bearbeitung von Klang eher an eine Musikhochschule gehört hätte<sup>125</sup>, wurde von der Künstlerin verlangt, zusätzlich zur Installation einen ca. 15minütigen 8mm-Ton-Film zu produzieren, der den Erstellungsprozeß der Installation nachvollziehbar macht (Abb. 33). Nach statischen Ansichten der ersten neun Fotografien, zu denen der jeweils zugehörige Sound eingespielt wird, zeigt dieser die Endphase des Zeichenvorgangs, in der sich das Papier durch die wiederholte Überarbeitung abhebt (Abb. 34 und 35). Neben technischen Details überliefert dieser Film allerdings auch einen spezifischen Bewegungstypus der Künstlerin, den ich im folgenden besprechen möchte. Die Frage lautet, ob von der „Performance am Zeichenpult“ ein Körpermodell abzuleiten ist, das auch die weiteren Arbeiten von Renate KOWANZ-KOCER prägen wird.

Heidi GRUNDMANN nennt als Ausgangspunkt US-amerikanischen Künstler, die in den 1960er Jahren „Ton in die Galerie bringen“, die Skulptur. Sie zitiert aus einem Interview mit dem Künstler und Produzenten von Klangkunst Bob GEORGE: „Ansatzpunkt für diese neue Ausdrucksform war die Bildhauerei. Die offensichtliche Veränderung besteht wohl darin, dass das Tonband eingesetzt wird, und zwar als Material, das genauso manipuliert werden kann wie jedes andere Material für eine Skulptur.“<sup>126</sup> Bei Renate KOWANZ-KOCER ist es hingegen die Graphik, die zum Ansatzpunkt für die Erweiterung des künstlerischen Gestaltungsraumes um den akustischen Bereich wird. Dies führt zu einer Praxis der Bearbeitung von Oberflächen und einem Bewegungstypus, der immer auch Berührung impliziert.

Die Graphik hatte im Österreich der 1970er Jahre einen besonderen Status. Im von Harald STERK 1980 herausgegebenen Buch *Die Kunst der 70er Jahre in Oesterreich* wird an einigen Stellen von einem „Graphik-Boom“ im Kunsthandel der Zeit berichtet.<sup>127</sup> Auch Robert FLECK registriert in seiner Chronik der Avantgarde in Österreich, zur *Geschichte der Galerie nächst St. Stephan*, diesen besonderen Stellenwert der Graphik: „Der Gebrauch der Medien nahm archaischen Charakter an. Der Körper und die Schrift, die Selbsttheatralik und *das Zeichnen* begannen eine Vorbildfunktion für jedes künstlerische Tun

---

<sup>125</sup> So erinnert sich die Künstlerin.

<sup>126</sup> Interview mit Bob GEORGE in der Radiosendung *Kunst Heute*, 1979, zitiert nach: GRUNDMANN 2000: S. 85; vgl. auch: „Seit zwei Jahrzehnten hat sich im Grenzbereich zwischen Bildender Kunst und Musik eine Kunstform entwickelt, bei der Klang zum Material im Kontext eines erweiterten Skulpturbegriffs geworden ist.“ SCHULZ, Bernd: Einleitung, in: RESONANZEN 2002: S. 9

<sup>127</sup> STERK 1980: S. 101

einzunehmen. Jedes Kunstwerk wurde zum Versuch, die Trümmer der Wirklichkeit zu ordnen, in der Hoffnung, die Wirklichkeit wiederherstellen und berühren zu können.“<sup>128</sup> Dass die Graphik als Praxis des Kontakts mit Oberflächen modellgebend war, findet auch Eingang in andere Kunstsparten. Stellvertretend sei Ernst JANDL zitiert, der 1966 als Errungenschaften der konkreten/experimentellen Poesie beschreibt: „sie kennt keine tiefe, perspektive, dreidimensionalität, und täuscht sie auch nicht vor. [...] wie bilder ist sie – einzig – fläche, oberfläche. vom kontakt mit ihr bleibt nichts als stücke erinnerung von worten, folgen, flächen, und an wissen nur dies: ein bestimmtes gesehen, gelesen, gehört zu haben; und an möglichkeit diese: den vorgang des kontaktes zu wiederholen, über eine oberfläche streichend.“<sup>129</sup> Wiewohl in diesem Zitat eine starke Hervorhebung der Konkretheit und Bedeutungslosigkeit bzw. Anti-Referenz künstlerischer Anordnungen angelegt ist, wird zu zeigen sein, dass die Herleitung aus der Graphik ein Gemisch an Verfahren anstößt, in dem auch stärker an Individualität und Handschriftlichkeit gebundene Prozesse Platz finden, jedoch in einer spezifischen Färbung.

Durch die traditionelle Bearbeitung der Graphik in der Horizontalen hat diese einen anderen Status als etwa bei dem US-amerikanischen Malerstar des Abstrakten Expressionismus, Jackson POLLOCK, der die Leinwand auf seinen Werkstattboden legt, um ein alternatives körperliches Verhältnis zur Fläche zu ermöglichen (Abb. 36). Letzteres wurde auch durch die Entgrenzung des Leinwandformats zur King Size notwendig. Das Ergebnis waren zumindest behaupteter Maßen „ungerichtete“ All-Over-Bilder – also solche, die kein definiertes, zur aufrechten Körperhaltung analoges Oben und Unten kennen. Graphik bleibt hingegen dem intimeren Armlängen-Format treu. Obwohl die Zeichnung der *Akustisch-Optischen Aufzeichnung* einem All-Over-Prinzip folgt, trägt sie die Signets einer klaren Gerichtetheit. So ist ein Rechtshänderinnen-Strich identifizierbar: Die Bögen zeigen alle nach links. Nach oben hin ziehen Linien aus dem Batt hinaus, nach unten hin wird in einer Sektion der Blattrand durch Bogenformen nur tangential gestreift.

Im Gegensatz zum zur Immaterialität tendierenden Flow des Dripping, das den Kontakt des (Zeichen-)Instruments mit der Fläche aufgegeben hat, gehört zur

---

<sup>128</sup>FLECK 1982: S. 283 (Hervorhebung A.H.) bzw. ebenda S. 607: „Der Zeichnungsboom der frühen siebziger Jahre ist ohne die Zeichnungen von Beuys undenkbar.“ und S. 458 zu Boom Ende der 1960er Jahre  
<sup>129</sup> Ebenda: S. 295

Graphik der Aspekt der Reibung, des Einritzens, der vielleicht noch besser mit dem englischen „draw“ benannt ist (Abb. 37); eine Arbeit gegen einen Widerstand bzw. eine, die sogar den Widerstand sucht. Im Gegensatz zu POLLOCKS Position der Überschreitung der Bildgrenzen muss auch betont werden, das Renate KOWANZ-KOCERs Vorhaben, das Blatt der *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* wiederholt zu füllen, allein schon in dieser selbst gewählten Zielsetzung die Grenzen des Blattes respektiert. In den *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* wird die Reibung der Fläche natürlich besonders angestrebt, da ja ein Geräusch erzeugt werden soll. Die Dynamik des Strichs wird dieser Reibung zuarbeiten und eher den Widerstand suchen, als der Freiheit des Flusses oder der Imagination nachzugeben.<sup>130</sup> Auch hier „beeinflusst das Geräusch die Bewegung“, wie es in einer späteren Arbeit von Renate KOWANZ-KOCER heißt. In dieser ist Reibung ebenfalls ein zentrales Instrumentarium, um den Raum nicht IM Raum zu erkunden, sondern entlang seiner flächigen Begrenzungen.

Bestimmte Grundkonstanten des „Zeichnens“ wurden nicht aufgegeben. Das Blatt liegt auf einem Tisch (auch weil um den Hall dieses Möbels ging), Renate KOWANZ-KOCER hat mit der rechten Hand gearbeitet. Das Verfahren der spontan-reaktiven, zunächst bedeutungslosen Zeichnung hat eine Nähe zur *écriture automatique* und macht als – wiewohl mechanisch, rhythmisch-monotone – Geste nicht den Schritt zu einer maschinellen Systematik der Gestaltung. Es ist keine Auslieferung an ein (dem Körper) äußeres Gestaltungs-Prinzip gesucht. Ein hörendes Subjekt ist am Arbeiten und die Performance der Künstlerin bleibt entscheidend. Es ist mit dieser Konstellation – trotz des wissenschaftlich-forschenden Settings und der repetitiven Vorgangsweise der Versuchsreihe – keine objektive Aufnahmesituation gegeben. Dennoch ist das Aktionsmodell auch nicht das der Expression. Dieser wird z.B. in einem Vortrag Oswald OBERHUBERS bei der Veranstaltungsreihe *Zur Definition eines neuen Kunstbegriffes* 1979 in Innsbruck eine Absage erteilt: „Es ist ganz interessant, daß als Gegenreaktion auf den abstrakten Expressionismus die Einbremsung gekommen ist und daß diese Einbremsung auch auf eine bestimmte Komponente eben auf weiß hinauslief. [...] die 'weiße' Situation [, die] nichts anderes ist, als eine Äußerung, die ich wohl begrenzen kann auf einen bestimmten Raum, aber in sich eigentlich ganz die

---

<sup>130</sup> Nur in der linken oberen Ecke des Blattes 1 gibt es einen Ansatz zu einer bedachtsamen Bewegungsveränderung: hier wurde kurz versucht, die Ecke mit diagonalen Schraffuren auszufüllen. Die Formation bleibt zwar bis in die späteren Phasen sichtbar, dennoch wurde bald dem gestischen Strich wieder der Vorzug gegeben, benötigt man diesen doch, um ein deutliches Geräusch zu erzeugen.

gleiche Definition [wie der abstrakte Expressionismus] birgt, vielleicht in einer kälteren Form, in einer fast klassischen Form, in der ich ohne weiteres unterbrechen kann. In der Expression kann ich nicht einmal unterbrechen, sondern ich müßte die Expression so lange durchhalten, bis ich total zusammenbreche oder gar nicht mehr existiere.“<sup>131</sup> Diese Lizenz zur Unterbrechung ist in den *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* umgesetzt. Wie oben beschrieben ist mit den Nadeln (und einer Auskunft der Künstlerin) belegt, dass die Zeichnung für die fotografische Aufnahme vom Tisch an die Wand gewandert ist. Von der Horizontalen der Bearbeitung in die Senkrechte der Präsentation, die dann auch die Fotografien einnehmen. Diese Manipulation zeigt auch an, dass der Vorgang des Zeichnens für die Aufnahme unterbrochen wurde, wahrscheinlich für einen nicht unerheblichen Zeitraum. Das Blatt wurde vom Tisch genommen und zusammen mit der Nummerierung an der Wand arrangiert. Die Aufnahmen hat die Künstlerin selbst gemacht. Jedenfalls kann eine Unterbrechung des Flusses der Performance angenommen werden. Ein weiterer Aspekt der von OBERHUBER entworfenen Künstlerpersönlichkeit ist, dass sie „sogar unpersönlich wird, gar nicht mehr so darauf aus ist, [ihr] eigenes Gesicht zu zeigen.“ Die zur Forderung gewordene Enthaltung der Individualität sedimentiert bei Renate KOWANZ-KOCER im abgewendeten Gesicht, im von Haaren verhangenen Gesicht und im ausdruckslosen, jedoch in dieser Hinsicht ausdrucksstarken Blick aus dem Bild (Abb. 38). Die Pose der Unberührtheit vom entstehenden Werk (bei Handlungen, die Berührung sind) spiegelt die künstlerische Position, in einem nicht-expressiven Verhältnis zum Werk zu stehen. In Gegenüberstellung zu einem exzentrischen Körperbegriff, hergeleitet aus der Skulptur und übermenschlichen Dimensioniertheit der All-Over-Malerei, wird von der Graphik ein introvertierterer Körperbegriff angestoßen und mit ihm ein Typus von Performance, der eine publikumslose Selbstbeobachtung, die Feinsinnigkeit der Bearbeitung von Oberflächen und die Intimität des Formats sucht.

---

131 KRINZINGER 1979: S. 44

## 5. Ohne Titel (1979)

Im vorigen Kapitel ging es zuletzt darum, einen Zusammenhang von sound-gestaltender Kunst mit der künstlerischen Technik der Graphik herzustellen. Es wurde versucht darzulegen, dass anders als bei einem exzentrischen Körperbegriff, der tendenziell der Skulptur und der übermenschlichen Dimensioniertheit der All-Over-Malerei zuzuordnen ist, in der Graphik ein introvertierterer Körperbegriff zu beobachten wäre. Mit diesem assoziiere ich Performances, die sich bewusst einem automatisierten oder mechanischen Bewegungstyp verschreiben, um Momente der Expressivität zu umgehen. Damit im Zusammenhang steht auch die „coole“ Pose der Unberührtheit vom entstehenden Werk bei Handlungen, die im wesentlichen Berührung sind. Im Folgenden wird am Beispiel einer weiteren Arbeit von Renate KOWANZ-KOCER einerseits dieser Raum der Armlängendistanz, andererseits die Geste des bewegten Körpers, der jedoch keinen Blick auf innere Regungen zulässt, herausgearbeitet.

### 5.1 Der Körper wird wie ein Instrument verwendet<sup>132</sup>

1979 dokumentiert die damals 25jährige österreichische Künstlerin Renate KOCER eine simple wiewohl von intensivem Körpereinsatz geprägte geräuschvolle Handlung mit Super8-Film: Frontal zur Kamera stehend erzeugt sie mit einer rhythmisch schwingenden Bewegung ihres Oberkörpers ein pulsierendes Prasseln. Angetrieben von der Fliehkraft streift ihr schulterlanges Haar – ähnlich einem Schlagzeugbesen – über eine durchsichtige Folie, die zwischen Kamera und Performerin in einen Türrahmen eingespannt ist. Der resultierende 9½-minütige Tonfilm verbleibt auch in den handschriftlich über die ersten Kader gesetzten Credits („RENATE KOCER 1979“) „ohne Titel“ (Abb. 39 und 40). Er deklariert sein Konzept vielmehr im stringenten Bewegungsmotiv und einer damit verbundenen Ursache/Wirkungs-Relation: Bewegung und Berührung – zusammen elementare

---

132 SCHEYERER, Nicole: Fahrten des Gestischen, in: LET'S TWIST AGAIN 2006: S. 214

Grundbedingungen jedes Hörereignisses<sup>133</sup> – erzeugen ein Geräusch. Über die serielle Struktur des gezeigten Geschehens und den sachlichen Einsatz des eigenen Körpers als „Instrument“ wird die Strenge einer Testsituation evoziert, in der „verschiedene faktoren, wie aufstellung des mikrofons, aussteuerung, art der bewegung, raumakustik, [...] die klangfarbe [bestimmen].“<sup>134</sup>, wie die Künstlerin in einem Katalogbeitrag zum Film ausführt.<sup>135</sup> Die Ergebnisse der „Studie“ werden also – ganz unklinisch – von Kontext und technischem Aufzeichnungsgerät beeinflusst.

Der Film wurde noch im Entstehungsjahr auf der *masculin-feminin* untertitelten Dreiländerbiennale *Trigon '79* zur (vermutlich einmaligen) Aufführung im Rahmen von Filmvorführungen in der *Neuen Galerie Graz*<sup>136</sup> gebracht und fand auch sogleich seine – wohl vom Ausstellungsthema angeregt psychologisierende – Beachtung: „Von Renate Kocer ein Filmbeitrag: Bewegungen und Geräusche ihres Kopfes auf einer in einen Türrahmen gespannten Folie symbolisieren eine imaginäre Gefangenschaft.“<sup>137</sup> Dass der Kunstkritiker Jan TABOR trotz der konzeptuellen Qualität des Films Embleme einer Gefangenschaft entdeckt, weist darauf hin, wie sehr er für die Wahrnehmung der unsichtbaren Barriere sensibilisiert war, an deren Bergung oder Dekonstruktion sich die Medienkunst

133 Es gibt keinen Ton ohne Bewegung respektive Schwingung und dementsprechend auch keinen Ton ohne Impuls-gebende Berührung. Schall definiert sich über die Ausbreitung von kleinsten Druck- und Dichteschwankungen in einem elastischen Medium. Klassischer Weise werden dabei Luftmoleküle in Bewegung gebracht – im luftleeren Raum gibt es bekanntermaßen keinen Schall –, die final das Trommelfell berühren.

134 Allerdings wird keiner der aufgezählten Faktoren während der Filmdauer verändert. Auch die „Art“ der Bewegung wechselt nicht. Nuancierungen im Klang resultieren vielmehr aus Binnendifferenzierungen wie der Dynamik oder der jeweiligen Sequenz der Pendelbewegung, und drücken sich daher eher in Intensitäts- oder Lautstärke-Schwankungen aus. Der Parameter der Klangfarbe, definitionsgemäß das spezifische Gemisch aus Grundton, Obertönen und Rauschanteilen, das einem Instrument eigen ist, wird dadurch nicht verändert. In Anlehnung an die in Kapitel 2 besprochene Videoperformance *Raumsehen und Raumhören* von Valie EXPORT, wäre noch zu überlegen, ob der Faktor der Kameraeinstellung, der für die objektive Akustik irrelevant ist, eventuell jedoch das subjektive Hörerlebnis beeinflusst. Jedenfalls wird dieser Parameter in *Ohne Titel* durch Zooms variiert.

135 MASCULIN - FEMININ 1979, unpag

136 „Da viele der teilnehmenden Künstler auch mit dem Medium Film arbeiten, finden in der Neuen Galerie täglich um 10 und 17 Uhr Filmvorführungen statt.“ TITZ, Walter: *Die „trigon“-Ausstellung im Grazer Künstlerhaus. Die Klischees durch Übertreibung widerlegt*, in: *Neue Zeit*, 7.10.1979. Der Film taucht ein weiteres Mal in der Programmliste des *Metropole[n] Festival[s] für Video und Filmexperiment* (1982, Alabama Halle, München) auf. Dort wurde er vermutlich im Rahmen eines Filmprogramms, das von 31.10. bis 05.11.1982 täglich ab 21 Uhr stattfand, vorgeführt (siehe: METROPOLES FESTIVAL 1982: unpag.). 2000 wird eine auf Beta SP Video-Format transferierte Fassung als „Audio-und Video“-Installation in der Ausstellung *RE-PLAY – Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich* (Generali Foundation, Wien) präsentiert. Auch das Video wurde nicht auf Monitor gezeigt, sondern wandfüllend auf eine vor die Stirnseite einer Gangflucht gespannte Leinwand projiziert. An einer der Seitenwände des Gangs war zudem eine Bank montiert, was ein Niedersetzen erlaubte.

137 TABOR, Jan: *Erweiterte Dreiländerbiennale Trigon 79 in Graz räumt Vorurteile aus. Ohne die Frauennamen keine Frauenkunst*, in: *Arbeiter-Zeitung*, 15.10.1979: S. 6



der vorangegangenen Jahre abgearbeitet hatte. Galt es dieser doch, aufzudecken, dass die beim Screening und am Monitor scheinbar so konkrete Realität einer Bildebene als Projektionswand und Bildschirmglas keinerlei Entsprechung (als Schnitt durch den Raum) in der Aufnahmesituation hat. Beispielhaft sei hier auf Richard KRIESCHES Videoperformance *Malerei deckt zu, Kunst deckt auf* von 1977 verwiesen. In dieser konfrontiert er durch das sukzessive Anstreichen einer Monitorfläche von „Innen“ und „Außen“ mit blauer Farbe und den Einsatz von Blue-Screen-Verfahren „Wirklichkeitsebenen“ auf irritierende Weise miteinander und entlarvt vor allem den Eindruck einer Koexistenz von Bild- und Zuschauerraum bzw. Aufzeichnungszeit und Übertragungsgegenwart als Fiktion. Douglas DAVIS' *Austrian Tapes* (1974), in denen er seine Zuschauer/innen auffordert, das Monitorglas analog zu seinen Gesten am Video zu berühren, und Valie EXPORTs *Body Tape* (1970), in dem Körperteile gegen eine Glasplatte gedrückt werden, erzeugen hingegen den Eindruck, dass eine „innere“, taktil zu erforschende Raumgrenze existiert, die ident mit dem Monitorglas ist. In EXPORTs Videoinstallation *Touching. Body Poem* (1970/91) kommt mit stampfenden Füßen eine martialische Dimension hinzu. Spezifisch an Renate KOWANZ-KOCERs Beitrag zu dieser Thematik ist, dass diese Grenze zwischen Performance- und Betrachter/innenraum nun durch Hörbarkeit sichtbar gemacht wird. Über diesen Aspekt der Markierung von Raumgrenzen durch Sound läßt sich eine Verwandtschaft zu Arbeiten der Künstlerin Rebecca HORN herstellen. Barbara ENGELBACH situiert deren Film/Video-Performances im Kontext einer künstlerischen Praxis, die „Interdependenzen zwischen Körper und Technikverständnis herstellt“ und an einer Neuordnung der „Hierarchie der Sinne“ arbeitet.<sup>138</sup> Bedeutsam ist hierbei der Stellenwert des Taktilen, den HORN durch den Einsatz prothetischer Gerätschaften – den „Körperextensionen“ – zur Berührung und Abtastung von Oberflächen herausstreicht. Die zwischen 10.11.1974 und 28.01.1975 entstandenen *Übungen in neun Stücken* beginnen mit einer Performance mit dem Titel *Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren* (Abb. 41). In dieser schreitet HORN auf einer imaginierten, senkrecht zur Kamera und zu einem gegenüberliegenden, zwischen zwei Fenstern montierten Spiegel verlaufenden Achse einen Raum ab. An ihren Fingern hat sie lange Stäbe aus Balsaholz befestigt, die bei ausgestreckten Armen mit ihren Spitzen die seitlichen Wände erreichen. In Bewegung versetzt wird diese

---

138 Die Zitate sind Teile der Überschriften der Kapitel von Barbara ENGELBACHs Buch „*Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*“ (hier: ENGELBACH 2000), in denen HORN besprochen wird.

Berührung zu einem Abtasten, das ein charakteristisches Kratzgeräusch erzeugt. Quer zur Achse des visuellen Sinns (Fenster, Spiegel, Kamera) wird die Raumerstreckung also in akustischen und taktilen Dimensionen ausgelotet. Beide Kategorien erfordern, im Gegensatz zur zentralperspektivischen Momentaufnahme, die Erfassung eines Raumes in der Zeit. Eine noch deutlichere motivische Verwandtschaft zum hier besprochenen Film Renate KOWANZ-KOCERs weist die Film-Performance *Bleistiftmaske* auf (Abb. 42), zu der Rebecca HORN ausführt: „Um meinen Kopf sind 3 Bänder senkrecht und 6 Bänder waagrecht verschnürt. Auf jeder Überkreuzung der Bänder ist ein Bleistift befestigt. Alle Bleistifte sind 5 cm lang und bilden das Profil meines Gesichts räumlich ab. Mit meinem Kopf bewege ich mich vor einer Wand rhythmisch hin und her. Die Bleistifte bilden auf der Wand den Bewegungsablauf in sich immer mehr verdichtenden Linien ab.“<sup>139</sup> Also auch hier wird der Kopf in eine rhythmische Bewegung versetzt und zu einer unspezifischen Zeichensetzung getrieben. Ein kurzer Seitenblick sei in diesem Zusammenhang auf eine Performance Nam June PAIKs gestattet, der 1962 bei den *Fluxusfestspielen Neuer Musik* in Wiesbaden seinen Kopf als Pinsel verwendet, um als Interpretation von La MONTE YOUNG's *Composition 1960 Nr. 10*, deren Partitur lautet „Draw a straight line and follow it“, auf einem langen Streifen Papier eine Farbspur zu erzeugen (Abb. 43).<sup>140</sup> In all diesen Performances produziert der Körperteil, in dem die Primärinstrumente der menschlichen Kommunikation – Sehsinn, Mimik und eine auf der Bewegung von Luft respektive der Selbst-Berührung von Lippen/Zunge/Gaumen basierende Lautartikulation – angesiedelt sind, zwar immer noch Sichtbares und/oder Hörbares, aber von untypischer Natur. Renate KOWANZ-KOCER benennt in ihrem Statement zu *Ohne Titel*, worum es geht: „[...] die Haare ziehen auf der Folie unsichtbare Spuren.“<sup>141</sup> HORN schafft demgegenüber die Assoziation zu einem Schattenriss, wenn sie darauf hinweist, dass die Bleistifte ihr Profil nachzeichnen. Statt konventioneller Sprachzeichen sind all die genannten Markierungen indexikalisch verfasst. Dies stattet sie mit einer starken Verweiskraft auf ursächliche Zusammenhänge und den Prozess der Hervorbringung aus. Letzterer ist sowohl bei HORN als auch bei KOWANZ-KOCER nicht durch eine innere Motivation, sondern durch äußere Bedingungen determiniert: Zum einen, da eine

139 Die Video/Film-Performance *Bleistiftmaske* (16mm auf Video transferiert, 05:22 min, Farbe) wurde in Wien unter anderem in der Ausstellung „MAGNA – Feminismus, Kunst und Kreativität“ gezeigt. Das zitierte Werkstatement ist dem Katalog entnommen, dort auch Datierung – analog zur Filmographie auf <http://www.rebecca-horn.de/pages/filmografie.html> (Stand: Okt 2008) – auf 1973 (gegenüber 1972 in sonstigen Quellen): MAGNA 1975: S. 34

140 MOTTE-HABER 1999: S. 101

141 MASCULIN - FEMININ 1979: unpag.

Überantwortung an einen ergebnisorientierten Prozess vorliegt: Bei KOWANZ-KOCER stellt das, was zu sehen ist, also die Bewegung, einen bloßen Produktionsprozess für das gewünschte Ergebnis – das Geräusch – dar. Bei HORN ist die Bewegung eine Konsequenz der Erprobung des Potentials der Prothese. Zum anderen, da in beiden Fällen die Bewegung, die ausgeführt wird, durch einen Rhythmus strukturiert ist. Sie hat also sowohl im Hinblick auf das Ergebnis als auch auf die Form eine automatisierte bzw. mechanische Qualität. Für ENGELBACH ist in ihrer Besprechung HORNs maßgeblich, dass die Künstlerin zur Aufzeichnung ihrer Performances ausschließlich mit (16mm)-Film arbeitet.<sup>142</sup> Sie ortet darin eine selbstbezügliche Geste, da über eine Charakteristik der transportierten Information auf die materiellen und technischen Grundbedingungen des Mediums verwiesen wird. So stellt die Kombination einer indexikalischen Zeichenstruktur mit einer mechanischen Bewegung einen Bezug zur Technologie Film her, auf den in Folge näher eingegangen wird.

## **5.2 Spur und Mechanik**

Bewegung und Sound beginnen nicht ansatzlos. Drei Sekunden steht die Performerin in nahsichtiger Kadrierung noch still – gerade genug Zeit, um eine die Folie anzeigende, vibrierende Reflexion und ein Umweltrauschen (vielleicht Fahrbahnlärm) zu identifizieren. Diesen flüchtigen Eindrücken noch nachsinnend wird man schon ins folgende Geschehen mitgerissen. Mit einem kurzen Ausholen setzt das kraftvoll von Schultern und Oberkörper angetriebene Schwingen des Kopfes ein und folgt danach achteinhalb Minuten der zwingenden Dynamik des Beats. Im maschinengleichen Takt schlägt das Haar etwa 110 Mal pro Minute gegen die Folie. Das Pendeln gewinnt zuweilen an Intensität. Mit der Wucht der Bewegung wird auch der Sound kraftvoller. Stellenweise wird durch eine Rotation des Kopfes ein Schlag ausgelassen bzw. der Rhythmus variiert. Im Gegensatz zum zügigen Einstieg stoppt das dynamische Geschehen einige Zeit vor Ende des Films. Die Künstlerin hebt mit einem kurzen, tonlosen Ausschwingen den Kopf und steht dann fast 50 Sekunden, von einem Bein aufs andere tretend, im Bild. Noch bevor sie ihre Stirnfransen aus dem Gesicht gestreift hat, fällt die einzige Regung im Gesichtsausdruck auf: Die Augenbewegung wandert zwischen

---

<sup>142</sup> ENGELBACH 2000: S. 64. ENGELBACH zitiert aus einem Text Giuliano BRUNOs (in: HORN 1993): „Die Vorliebe für den Automat bietet nochmals eine Erklärung für Rebecca Horns leidenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Film [...]. Denn auch er ist ein ästhetisches und wissenschaftliches Spielzeug, dessen verführerische Bildfolgen von einem inneren Automatismus in Gang gesetzt werden.“

gesenktem und – als ob Gegenlicht blenden würde – leicht verkniffenen in die Kamera gerichtetem Blick hin und her (Abb. 44). Nur diese minimale Unruhe und die am Heben und Senken der Schultern ersichtliche Atembewegung bieten Hinweise auf eine Erschöpfung. Dieses verhältnismäßig lange Auslaufen des Geschehens ist ein Anstoß, der speziellen Gewichtung der im und durch den Film arrangierten Ausdrucks-Elemente nachzugehen: Erst zum Ende des Films, dann jedoch zur stillen und annähernd statischen Ansicht exponiert, bieten sich die Partien des Körpers der Künstlerin dar, die traditioneller Weise auf Spuren einer Expressivität hin gelesen werden. Nach der heftigen äußeren Bewegung sucht man in Gesicht und Körper nach Indizien einer entsprechenden inneren Regung – nach einer Sinnhaftigkeit bzw. physischen und psychischen Effekten des vorangegangenen Tuns. Es wird jedoch eine betont stumme, verschlossene Pose dargeboten, die u.a. auch darüber keinen Aufschluss erlaubt, warum die Bewegung kurz vorher beendet wurde. Im Kontrast zu dieser Darbietung verwischen in der Hauptphase des Films die visuell fassbaren Gegenstände in der Fliehbewegung. Die Künstlerin ist im schwarzen T-Shirt vor einem von Tageslicht durchfluteten Fenster im Hintergrund platziert. Der restliche Bildraum liegt im Dunkeln – nur vage kann man ein möbliertes Zimmer ausnehmen. Das helle Gesicht blitzt an den Umschlagpunkten der Pendelbewegung schemenhaft unter den dunklen Haaren hervor. Die unbedeckten Arme bleiben am Körper angelegt und definieren mehr dessen Kontur, als dass sie autonome Glieder wären. So gerinnt der Körper optisch zur flüchtigen Silhouette oder verschmilzt mit dem kaum ausgeleuchteten Hintergrund. Als Bedeutungsträger und Strukturgestalt dominiert in dieser Phase das Geräusch deutlich über das Sichtbare.

Die Unbeirrbarkeit des Rhythmus und die Rauheit des Geräuschs erinnern mehr an das Stampfen von Maschinen, denn an die virtuose Herausarbeitung der Klangnuancen eines Instruments. Die Geräuschebene arbeitet damit eine Assoziation heraus, die zu einem der wichtigsten Bezugspunkte in der Entwicklungsgeschichte des Mediums Film gehört – seine Zugehörigkeit zur Kultur des Maschinellen oder Mechanischen: „Die neue Kulturtechnik Film war Teil der Technikkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der 'Belle Epoque' der Maschine.“ Zu ihrer Reife gelangte diese Technik mit der „Erfindung des Fortschaltmechanismus für die intermittierende rotierende Filmbewegung.“<sup>143</sup>

---

143 ZIELINSKI 1989: S. 65 und S. 60 zur Erfindung des Mechanismus durch LUMIÈRE: „Der letzte – entscheidende – Schritt auf dem Weg zur Kino-Illusionierung war ein mechanischer.“

Dieser ist eine der Grundlagen der Bewegungsillusion. Für den Nachbild-Effekt ist es erforderlich, dass der Filmstreifen ruckartig, das heißt mit einem kurzen Stopp für jeden Kader, vor dem Sichtfenster des Projektors vorbeigeführt wird.<sup>144</sup> Wegen dieser Bewegungsqualität des pulsierenden Anhaltens und Weiterfahrens und der Unterteilung des Bildstreifens in einzelne Standfotografien ist von einer rhythmischen Dimension des Films zu sprechen, die etwa von dem kontinuierlichen Fluss des Videobildes abzusetzen ist. Dieses generiert zu keinem Zeitpunkt eine statische visuelle Informationseinheit, die dem am Monitor wahrgenommenen Bild entsprechen würde.<sup>145</sup> Die Künstlerin selbst spricht in einem Katalogtext zum Film den Stellenwert dieser Unterbrechung in gleichförmige Segmente an: „die haare ziehen auf der folie unsichtbare spuren, was mit 24 bildern in der sekunde festgehalten ist.“<sup>146</sup> Und die 24 Bilder sind in dieser Konstellation nur ein Bruchteil einer weiteren Rationalisierung eines Bewegungsflusses: der Zeit. So ist es in der Geschichte des Films nicht selten, dass die Strukturierung von Zeit in sequenziell angeordneten Bildeinheiten mit den ebenfalls dem Prinzip der Rationalisierung unterliegenden Prozessen und Geräten industrieller Fertigung verknüpft wird. Beispielhaft sei hier der Film *Rhythm* von Len LYE (1957) zitiert (Abb. 45). Im von *Chrysler* beauftragten Werbefilm über die Fließbandproduktion eines *Fords* wurden mit harten Schnitten montierte Ansichten aus dem Arbeitsprozess mit dem Sound afrikanischer Trommeln kombiniert.

---

144 Im übrigen knüpft sich an diesen Bewegungstypus auch eine Spezifität die Tonspur betreffend. Die Tonspur muss sich bei der Abtastung gleichmäßig bewegen. Daher muss dies an einem anderen Punkt im Projektor erfolgen und der synchron zum Bild gehörende Ton sitzt am Bildstreifen an einer anderen Stelle. Bei Super 8 hat der Magnetton einen „Vorlauf von 18 Bildern, das Tonsignal ist demnach um eine Sekunde gegenüber dem dazugehörigen Filmbild nach vorne versetzt.“ VEDRILLA 2008: S. 97

145 Diese „Verflüssigung“ bestimmt sich dreifach: 1.) auf Grund des unablässigen Neuaufbaus des Monitorbildes in Bildzeilen mittels der Abtastung durch Elektronenstrahl; 2.) wegen des augenscheinlichen Fehlens einer Bildentität am Magnetband; 3.) da nicht einmal die Information, die ein Bild erstellt, am Magnetband in einer Einheit versammelt ist, sondern auf Schrägspuren in Halbbilder aufgeteilt ist. Entsprechend wird dem Videobild seine Musikalität auf Grund eines Flimmerns oder Vibrierens zugesprochen: „The video image is a standing wave pattern of electrical energy, a vibration system composed of specific frequencies as one would expect to find in any resonating object. As has been described many times, the image we see on the surface of the cathode ray tube is the trace of a single moving focused point of light from a stream of electrons hitting the screen from behind, causing the phosphor coated surface to glow. In video, a still image does not exist.“ LANDER / LEXIER 1990: S. 43f.

146 MASCULIN - FEMININ 1979: unpag.

Rationalisierung ist eigentlich mit Kontrolle assoziiert: ZIELINSKI beschreibt in seiner Geschichte der *Audiovisionen*, wie Film einen „Akt der Dominanz über die äußere Natur vollzieht.“<sup>147</sup> Es kann allerdings gezeigt werden, dass im Film *Ohne Titel* gerade durch die Auslieferung an die Dynamik einer rhythmischen Geräuscherzeugung dieses Moment der (visuellen) Kontrolle unterlaufen wird. Renate KOWANZ-KOCER bewegt sich in *Ohne Titel* schneller, als das Auge schauen kann. Als Gestalt ist im Hauptteil des Films nur der Rhythmus konstant und erfassbar. Im Grunde ist das Moment der Nachbildwirkung auf oder über die Spitze getrieben. Wie in einer Fotografie, die mit der Dauer der Blendenöffnung ebenfalls eine Zeitspanne erfasst, wird jede Bewegung verwischt, die rascher ist als dieses mechanisch gesteuerte Zeitfenster. Als Beleg sei darauf verwiesen, dass Filmstills oder von Kontaktabzügen des Filmstreifens entwickelte Abbildungen von *Ohne Titel* praktisch nicht repräsentativ für den Film sind (Abb. 46). Die Kapazitäten des mechanischen Bewegungsbildes werden also durch eine ebensolche Bewegung überlastet.

Rosalind KRAUSS verweist im Kapitel *M „Moteur!“* des „Wörterbuchs“ der künstlerischen Verfahren der Avantgarde *Formless – A User's Guide* darauf, dass pulsierende Bewegungen im Film vielfach als künstlerische Methode verwendet wurden, um die Selbstverständlichkeit (oder auch Magie/Täuschung) der Bewegungssillusion zu konterkarieren. In ihrer Analyse des *Anémic Cinema* von Marcel DUCHAMP, in dem dieser seine *Roto-Reliefs* kreisen lässt, zeigt sie, dass die rotierenden Spiralen nicht nur als lineare Kreiselbewegung wahrgenommen werden, sondern zudem die optische Täuschung eines pulsierenden Anschwellens und Zurückziehens ausgelöst wird. Als Bewegungsform, die doch nicht vom Platz kommt und keinen Weg zurücklegt, transformiert die Spirale – und wie ich meine auch die Pendelbewegung Renate KOWANZ-KOCERs – „[...] the forward thrust of action into the hiccup of repetition, and the continuity of motion into the syncopated rhythm of a pulse or beat.“<sup>148</sup> Es ist eine Maßnahme, die „the modernist campaign for visual mastery“, also die visuelle Kontrolle über einen Wahrnehmungsgegenstand, in Frage stellt. Dies geschieht, indem sich das Visuelle durch die Überantwortung an den „Beat“ einer Gestalt-Zuordnung entzieht und indem ein physiologischer Effekt zweiter Ordnung erzeugt wird: Die

---

147 ZIELINSKI 1989: S. 63

148 FORMLESS 1997: S. 134

Bewegungssillusion wird zuerst technisch errichtet, dann aber durch den Bildinhalt wieder gesprengt. Vergleichbares passiert in den Flicker-Filmen eines Peter KUBELKA. KRAUSS beschreibt die rhythmisch aufblitzenden Leerkader als Bühne für das Statthaben bloßer neuronaler Effekte. Hierdurch würde man auf die Funktionsweise des eigenen Körpers und die Feedback-Kreisläufe des Nervensystems zurückverwiesen.<sup>149</sup>

Bedenkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Handlung von *Ohne Titel* nur für die und in der filmische/n Aufzeichnung existiert. Zum einen, weil kein weiteres Publikum als der Kameramann Karl KOWANZ bei der Performance anwesend war. Zum anderen, da das technische Setting Grundbedingung für das Hervortreten des akustischen Effekts der Situation ist. Unter Ausschluß einer größeren Öffentlichkeit wird mit den technischen Geräten Kamera, Mikrophon und Audiorekorder ein Ereignis aufgenommen und auf Speichermedien festgehalten, das ohne diese Anordnung nicht hervorzubringen gewesen wäre. Ein Testfilm<sup>150</sup> zu *Ohne Titel* zeigt kurze Proben des Bewegungstyps allerdings wahrscheinlich noch ohne Folie im Türrahmen. In der letzten Sequenz des Films zoomt die Kamera auf und gibt das auf der Kameraseite der Tür positionierte Mikrophon zu sehen. Beide Maßnahmen komplettieren erst das Instrument, auf und mit dem die Performerin spielt. Und auch auf der visuellen Ebene erlaubt das Aufzeichnungsgerät Bewegungen und Beziehungen, die in der Live-Situation nicht möglich gewesen wären. Die Kamera war auf einem Stativ angebracht, weder Schwenks noch Fahrten bewegen den Gerätekörper. Allerdings nimmt Karl KOWANZ Zooms vor. In diesen scheint sich die Kamera anzunähern und zu entfernen, was natürlich nur eine Bewegung des Objektivs ist. Im Kontext der fiktiven „Berührung“ der Kamera, deren Standort auf „Haarlänge“ vermutet wird, wird diese Täuschung jedoch interessant. Die Kamera kann in den Bewegungsraum der Performerin eindringen, unbeschadet durch das Dickicht der Haare und Trommelschläge schleichen. Es gibt noch einen weiteren Moment, in dem sich das Visuelle gegenüber dem Akustischen durchsetzt. Etwa bei Minute 4'45" gibt es einen harten Schnitt. Das Bild springt von einer Oberkörperansicht zu einem fast komplett von Haaren geschwärzten Frame um.<sup>151</sup> Deutlicher hätte nicht markiert

149 Ebenda: S. 161

150 Werk-Kat.Nr. MED060\_09FILM, Super-8-Film, ohne Ton, Kartonbox beschriftet: „Testfilm für 'Hare auf Golie'“

151 Leider war der Original-Film auch bei den Recherchen für diese Diplomarbeit nicht mehr aufzuspüren. Es existiert lediglich eine 2000 produzierte Beta-SP-Überspielung (Werk-Kat.Nr. MED060\_03PAL) und von dieser erstellte Digitalisierungen auf DVD. Daher konnte nur am Erscheinungsbild des Films und nicht am Trägermaterial überprüft werden, wie und ob noch weitere Montagen vorgenommen

werden können, dass, da Super8-Filmstreifen nur in konfektionierten Längen verfügbar sind, für eine 10minütige Spieldauer zwei Spulen bzw. (da bei *Ohne Titel* mit höchster Wahrscheinlichkeit ein Doppel-Super8-Film benutzt wurde) 2 Filmlängen verbraucht werden mußten.<sup>152</sup> Auf der akustischen Ebene ist dieser Schnitt jedoch leicht zu übersehen (sic!).<sup>153</sup> Der Konkurrenzkampf von filmischem Blick und akustischer Maschine bleibt wohl zuletzt dann doch unentschieden.

---

wurden.

152 Doppel-Super8 ist in 30- und 10-m-Spulen erhältlich. Die Spieldauer in Minuten errechnet sich, indem man die Meter durch 4 dividiert. [http://de.wikipedia.org/wiki/Super-8#Doppel-Super\\_8](http://de.wikipedia.org/wiki/Super-8#Doppel-Super_8) und <http://www.videoproduktionen.ch/digitalisierungen2.htm> (Stand jew.: Oktober 2008)

153 Zu den physiologischen Grundlagen dieser Sinnestäuschung siehe Fußnote 213



## 6. Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch – das Geräusch beeinflusst die Bewegung (Dezember 1979)

Im vorigen Kapitel wurde dargestellt, wie durch eine rhythmische Bewegung und dem mit ihr verbundenen Geräusch eine Reflexion der Eigenschaften des Mediums Film gegeben war. Als nächstes soll an Hand des Videos *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch – das Geräusch beeinflusst die Bewegung* herausgearbeitet werden, wie im Zusammenspiel einer Bewegung und einer Geräuscherzeugung der Körper zum Instrument einer nicht restlos von Intention gesteuerten Dynamik wird. War diese im vorangegangenen Kapitel durch Automatismus und Mechanik charakterisiert, so wird – analog zum Medienwechsel von Film zu Video – das Agens diesmal als Feedback-Prozess bzw. Improvisation zu beschreiben sein. Wieder jedoch entsteht sie im Versuch, ein akustisches Phänomen zu ergründen.

### 6.1 Zum Hören

In Roland BARTHES Abhandlung zum „*Körper der Musik*“, in der Texte aus den Jahren 1970-1979 versammelt sind, finden sich zwei Beiträge, die für die nachfolgenden Überlegungen zu erschließen sind; zum einen ein Lexikonbeitrag über das Zuhören und ein Artikel über „zwei völlig verschiedene Künste“: Die Art von Musik, die man hört, und jene die man spielt.<sup>154</sup> Auf den zweiten Text wird zu einem späteren Zeitpunkt näher eingegangen. Im ersten Text, der eine starke anthropologische Ausrichtung hat, differenziert BARTHES drei Formen des Zuhörens: Erstens eines, das auf Indizien lauscht. In ständiger Alarmbereitschaft wird der Lebensraum gescannt, um Anzeichen einer möglichen Gefahr oder auch Bedürfnisbefriedigung auf zu schnappen. Das zweite meint ein lesendes Zuhören, ein sondierendes Entziffern der Botschaft, die ein Gegenüber äußert. Das dritte Zuhören „soll sich in einem intersubjektiven Raum entfalten, in dem 'ich höre zu' auch heißt 'höre mir zu'.“ Wie angesichts einer Komposition von John CAGE hört es „[...] jeden Ton nacheinander [...], nicht in seiner syntagmatischen

---

<sup>154</sup> Zuhören, urspr. publiziert in *Enzyklopédie Einaudi* (1976) und *Musica Practica*, urspr. publiziert in *L'Arc* (1970) Hier zitiert nach: BARTHES 1990

Ausdehnung, sondern in seiner rohen und gleichsam vertikalen Signifikanz.<sup>155</sup>

Die erste Bestimmung des Zuhörens als gespanntes Lauschen assoziiert nach BARTHES das Gehör mit der Raumwahrnehmung: „[...] das Gehör [...] scheint im wesentlichen mit der Einschätzung der raum-zeitlichen Situation verbunden zu sein.“<sup>156</sup> Es ist ein Sinn, der eine Geräuschlandschaft wieder zu erkennen weiß und diese durch aufmerksames Horchen vor Überraschungen schützt: das Heim mit seinem vertrauten Lärmhaushalt oder auch das Territorium, dessen spezifische Stille durch einen Eindringling gestört werden könnte. In BARTHES Bestimmung ist das Ohr morphologisch für das „vorüberziehende Indiz“ programmiert. Es sitzt auf einem unbewegten Körper und siebt durch Hinhören die maßgeblichen Unterschiede aus der Vielfalt der verworrenen und undifferenzierten Eindrücke (Kontakte) heraus. Das zweite Zuhören ist ein Entziffern, das Roland BARTHES in die Nähe der religiösen Kommunikation mit der verborgenen Welt der Götter oder in der Beichte rückt, die die Geheimnisse des Herzens, mithin eine Innerlichkeit (das Bewusstsein) zu erschließen sucht. „Zuhören heißt die Stellung einnehmen, in der das Dunkle, Verschwommene, oder Stumme dekodiert wird, um das 'Dahinter' des Sinns [...] im Bewusstsein erscheinen zu lassen.“<sup>157</sup> BARTHES ordnet diesem Zuhören die Figur des Rhythmus zu, mit dem vor der Erfindung der Schrift das Modell des Codes – Null und Eins – eingeführt worden wäre. „Durch den Rhythmus ist das Hinhören auch keine bloße Überwachung mehr, sondern wird zur Schöpfung.“ Hier gibt es also auch eine Wendung zur Erzeugung von Dingen, die gehört werden sollen. An den Appell „Hör mir zu!“ schließt BARTHES ein Modell von Intersubjektivität an: „Die Aufforderung zum Zuhören ist das vollständige Ansprechen eines Subjektes: sie stellt den gleichsam körperlichen Kontakt zwischen diesen zwei Subjekten [...] über alles: Sie schafft die Übertragung: 'Hör mir zu' heißt 'Berühre mich, wisse, dass ich existiere!“<sup>158</sup>

An diesem Punkt der Berührung, des körperlichen Kontakts setzt BARTHES den Übergang zur dritten Art des Zuhörens, die von der psychoanalytischen Situation geformt ist. Diese fordert kein Dekodieren, sondern ein Angleichen in der Haltung, um quasi eine direkte Übertragung des Unbewussten des Analysierten in den

---

155 Satz wird so fortgesetzt: „Indem sich das Zuhören dekonstruiert, veräußerlicht es sich und zwingt das Subjekt zum Verzicht auf seine 'Intimität'“, BARTHES 1990: S. 263

156 Ebenda: S. 250

157 Ebenda: S. 253

158 Ebenda: S. 255

Analytiker zu erlangen. BARTHES beschreibt den zuhörenden Part als Resonanz oder Receiver (Telefonhörer). Gesucht ist ein ungerichtetes Aufnehmen der Signifikanten, ohne gleich auf Syntax oder Sinn abzu zielen. BARTHES setzt dieses dritte Zuhören von einem Verständnis als „intentionalem Hörakt“ ab. In der „modernen“ Bestimmung hat es die Fähigkeit „unbekannte Räume abzutasten.“ Es ist keine Übersetzungsleistung, sondern ein Nachsprechen in der Sprache des Gegenüber, die man sich durch Zuhören erschlossen hat. Hier kommt auch BARTHES notorische Formel der „Rauheit der Stimme“<sup>159</sup> ins Spiel und mit ihr ein Verständnis von Sprache als gesprochener, deren Materialität und körperliche Situierung noch vor dem, was gesagt wird, Sinn produziert. Wichtig für die hier angestellten Überlegungen ist, dass hier eine Praxis des Zuhörens entworfen wird, die wie ein ungerichtetes, weder von einer Intention noch von einer Syntax gesteuertes Streifen über eine Oberfläche funktioniert – wie ein „Abtasten unbekannter Räume.“<sup>160</sup> Es ist eine Praxis, die jedoch ebenfalls nicht als bloßes Hören – als passiver, physiologischer Prozess – oder als das „servile Zuhören“ im Erziehungskontext bestimmt werden kann, sondern eine Dimension des Dialogischen enthält. „Es ist jene Hin- und Herbewegung, die Neutralität und Engagement, Ausblenden der Steuerung und Theorie verbindet.“<sup>161</sup> Der Zuhörende ist eher wie ein Receiver gestimmt, auf den sich Schallwellen übertragen. Nicht nur sind diese Motive im Bewegungstypus von Renate KOWANZ-KOCERs Performances gegeben, BARTHES Überlegungen verschaffen auch ein Verständnis für den Charakter des tastenden bis spielerischen Suchens im dramaturgielosen Austausch der Impulse zwischen rauher Oberfläche und Bewegung.

## 6.2 Eine Bewegung

Eine geradezu leitmotivisch zu nennende Arbeit im Werk von Renate KOWANZ-KOCER ist das Video *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch – Das Geräusch beeinflusst die Bewegung* von 1979 (Abb. 47 und 48).<sup>162</sup> In diesem dokumentiert

159 „Die Stimme ist im Vergleich zum Schweigen, wie das Schreiben (im graphischen Sinn) auf weißem Papier.“ BARTHES 1990: S. 258; siehe dazu auch sein Text *Die Rauheit der Stimme*, ebenda: S. 269-278

160 Ebenda: S. 261

161 Ebenda: S. 257

162 Das Video *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch ...* (im Folgenden so abgekürzt) wurde erstmals in der Ausstellung *Situationen* in der Galerie nächst St. Stephan gezeigt. Jan TABOR erwähnt in seiner Ausstellungskritik die „ausgezeichnete Videoperformance von Renate Kocer“; in: TABOR, Jan: *Junge Bekannte, unbekannte Junge. 'Situationen' in der Galerie nächst St. Stephan, 'Positionen' der Modern*

die Künstlerin eine Performance, in der die Möglichkeiten der Geräuscherzeugung „durch den Körper und dessen Reibung an Boden und Wänden“<sup>163</sup> erprobt werden. Wie in den meisten frühen Arbeiten von Renate KOWANZ-KOCER ist auch hier die Verknüpfung eines visuell zu rezipierenden Geschehens mit einem akustischen Ereignis ausgestellt. Wurde in den *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* diese Verknüpfung als Konfrontation von Medien und disparaten Sinnesdaten inszeniert, die der Output des gleichen Produktionsvorganges sind, so kann nun durch den unmittelbaren Blick auf den Produktionsprozess eine dynamische Zusammenführung von visuellem und akustischem Geschehen im Körper der Künstlerin und im Medium Video mitverfolgt werden. Diese vordergründige Enthüllung der Quelle macht es jedoch nicht minder schwierig zu sagen, wie das Verhältnis der Abhängigkeit dessen, was wir hören und was wir sehen, wirklich funktioniert. Sehen wir eine freie Improvisation oder die strenge Determinierung der elementaren Performance-Bestandteile nach dem Domino-Modell, die der Titel auslöst?

*Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch ...* ist die erste Videoarbeit Renate KOWANZ-KOCERs. Vorhergehende Dokumentationen – spielerische Versuche mit dem Charakter von Probeaufnahmen und konzeptuelle Experimente – hat sie durchwegs mit Super8-Film aufgezeichnet. So finden sich aus der Studienzeit durch Titel und Datierung als abgeschlossene „Werke“ ausgewiesene Aufnahmen, die z.B. den Versuch, „*Ohne zu Schauen*“ eine kurze Strecke durch einen Hof und über eine befahrene Straße zurückzulegen, aus hüfthoher Perspektive mitfilmen, oder die die durch ein „*Klofenster*“ kadrierte Aussicht auf einen winterlichen Himmel und Astwerk festhalten. Super8 scheint die nötige Handhabbarkeit besessen zu haben, um den spielerischen Charakter von Vorhaben zu erfassen, die ein vorab ausgegebenes Minimal-Reglement mit dem Aspekt des nicht restlos kalkulierbaren Ausganges bzw. Verlaufs kombinieren. *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch ...* ist durch Renate KOWANZ-KOCERs eigene Aussage auch die erste explizit als Performance ausgewiesene „Bewegungsstudie.“ Dies ist bemerkenswert, da der Film *Ohne Titel*, der eine vergleichbare Bewegungs-Geräusch-Relation zeigt, wahrscheinlich kurz vor dem Video entstanden ist<sup>164</sup>.

---

*Art Galerie*, in: [Medium nicht identifizierbar, A.H.], 17. Dezember 1979. Drei Jahre später wurde das Video noch bei *Video Österreich* im Kunsthaus Zürich (2. bis 16. Mai 1982) und 2000 bei der Ausstellung *RE-PLAY. Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich* (Generali Foundation Wien) gezeigt.

163 LET'S TWIST AGAIN 2006: S. 210

164 Sowohl das U-Matic-Band (Werkkat.Nr.: MED070\_04UMAT) und die VHS-Kassette (Werkkat.Nr.: MED070\_01VHS), die das Video enthalten, sind durch Beschriftung auf „Nov 1979“ datiert. Der

Möglicherweise lässt sich aus dieser Bestimmung eine unterschiedliche Bewertung der künstlerischen Lage der benutzten Medien ablesen: Bei einer filmischen Aufzeichnung würde dementsprechend der Film als Endprodukt fokussiert, wohingegen Video einen dem dargestellten Prozess nach gereihten Dokumentationsstatus zugewiesen bekommt. Renate KOWANZ-KOCER deutet dies selbst an: „Video diene nur als Dokumentationsmittel. Es liegt nahe, Bewegung nicht in Einzelbildern aufzunehmen, also nicht als Zustand abzubilden. Die Möglichkeiten des Mediums habe ich erst später stärker genutzt.“<sup>165</sup>

Das ursprünglich auf U-Matic gedrehte und für die Präsentation auf Monitor konzipierte Video folgt dementsprechend in seiner Gestaltung 23 ½ Minuten lang dem bewegten Körper. Der Einstieg ist abrupt und zeigt keinen Auftritt auf die „Bühne“ (allerdings zum Schluss dann den Abgang). Bildrauschen überdeckt die ersten Bewegungen, die anscheinend schon vor der Aufzeichnung eingesetzt haben. Es gibt keine Titel oder Credits. Das Video besteht aus einer einzigen Einstellung, es gibt keine Schnitte. Standpunkt und Blickwinkel der Kamera sind durch ein Stativ fixiert. Mit horizontalen Schwenks und wenigen Neigungen verfolgt sie die Bewegungen der Performerin durch den Raum. Diese beschränken sich allerdings auf einen durch Rück- und Seitenwände und eine unsichtbare Demarkationslinie zur Kamera hin begrenzten Sektor/Raumstreifen. So konstituiert sich ein stereometrischer Bühnenraum, in den der Kameramann Karl KOWANZ nur mittels Zoom vordringen kann. Die Zoomphasen konzentrieren sich vor allem auf den Oberkörper der Performerin – mehrmals in Momenten, wo dieser gerade nicht an der Geräuscherzeugung beteiligt ist. Nur einmal – bei einem charakteristischen Kriechen auf allen Vieren – sind nur die Arme und Beine zu sehen und der Torso durch den oberen Bildrand abgeschnitten. Es zeigt sich, dass die visuelle Erfassung einer anderen Interessenlage folgt als das vorgeführte Experiment. Karl KOWANZ hinter der Kamera ist ebenso umgeben von Sound wie Renate KOWANZ-KOCER. Mit der Gewissheit, dass das technische Setup dessen Aufzeichnung besorgt, setzt er in der Erfüllung des Dokumentationsauftrags andere Schwerpunkte. Die Bilder lokalisieren nicht das Geräusch „am“ Körper der Performerin und auch nicht den Körper der Performerin an (Berührungs)Punkten im Raum. Man kann sich vorstellen, dass deren Innenwahrnehmung hier eine ganz andere Kartographie entwickelt hat.

---

Film *Ohne Titel* wurde allerdings schon bei der *Trigon '79* im Oktober des selben Jahres gezeigt.  
165 LET'S TWIST AGAIN 2006: S. 212

Die Kamera folgt dem visuellen Impuls: Sie scheint wie mit einer unsichtbaren Kette an ein gedachtes Zentrum im bewegten Körper geheftet und reagiert wie ein einfühlsamer Suchscheinwerfer auf Richtungsindizien/tendenzen. Auch die Kamerabewegung steht also in einem gewissen trägen Abhängigkeitsverhältnis zur Bewegung der Performerin. Und auch sie behält ein Moment der Freiheit, das von einer Interpretationsleistung im Hinblick auf den Dokumentationszweck und von einer Selbstbeherrschung im Sinne einer professionellen Handhabung der technischen Mittel erzählt. Letztere besagt, dass die Kamera nicht zu beflissen die Bewegung imitieren darf, da sie sonst als Blick sichtbar werden würde. Beim Versuch, „den Körper“ jedenfalls im Bild zu behalten, landen schon mal die Extremitäten außerhalb des Bildraumes, wenn die Bewegung eine unerwartete Wendung nimmt, oder sich durch Strecken oder Schwingen von Gliedmaßen der Bewegungsradius erweitert hat. Manchmal füllt ein Rückenbogen den Frame nur um sich im nächsten Augenblick zu einer dunklen, am Standbild nicht mehr als Körperpartie identifizierbaren Form an einem Bildrand zu verflüchtigen. Im Zoom würde ein impulsiv gelenkter Schwenk in solchen Momenten sein Objekt um Grade verfehlen, wollte er mit einem jähen Bewegungswechsel der Performerin Schritt halten. Also muss dieses kurzzeitige Entweichen in die Abstraktion in Kauf genommen werden – auch um eine Körperbewegung nicht durch eine solche der Kamera zu übertrumpfen.

Nun zur Dynamik, die Renate KOWANZ-KOCERs Bewegung gelenkt hat: Wir hören das Geräusch, das Renate KOWANZ-KOCER mit ihrer Bewegung erzeugt hat, aber wir hören nicht, was sie gehört hat, und was aber – nimmt man die Aussage des im Titel festgelegten Konzepts ernst – die Folgebewegungen motiviert hat. Jedenfalls steckt hierin die Figur, sich einer Sache hörend auszusetzen und in gewisser Hinsicht auch zu unterwerfen. Dies hat eine Verwandtschaft zu den Feedback-Schleifen vieler anderer Videoproduktionen der Zeit, die die technisch/medial gestützte Selbstbeobachtung als Auftrag haben. So nennt Wulf HERZOGENRATH in der Anthologie *Videokunst in Deutschland 1963 – 1982* als eine der Grundbestimmungen des „neuen Mediums“: „Die direkte Selbstbespiegelung, die Selbstreflexion, die ständige Kontrolle des Aufgenommenen, die Auseinandersetzung mit sich selbst bei der künstlerischen Produktion.“<sup>166</sup> Im Fall von *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch ...* steht die

---

<sup>166</sup> HERZOGENRATH 1982: S. 14

Performerin jedoch nicht in Kommunikation mit einem Bild/Abbild ihrer selbst. Im Gegensatz zum Feedback über das Selbstportrait, das zur Überprüfung ausgegebene Bild des eigenen Körpers, ist im Fall von *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch ...* ein nicht-abbildendes Phänomen – das Geräusch – die Prüfkurve.

Renate KOWANZ-KOCER inszeniert in ihren Performances unterschiedliche Verhältnisse der Abhängigkeit. Allein schon in der Schleife, die *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch ...* nach fährt, ist eine Differenzierung eingezogen: zwischen ERZEUGEN und BEEINFLUSSEN, zwischen einem physikalischer Prozess und seiner psychischen Verarbeitung. In der Theoretisierung von Sound für die elektronischen und digitale Medienkultur wird immer wieder auf dessen nie ganz kontrollierbare Wirkmächtigkeit hingewiesen. In der Publikation *Soundcultures* vermerkt der „Medienkritiker“ Rudolf MARESCH: „Sound kommuniziert nicht [...] Sound [zielt] unmittelbar aufs Ohr. Lacan zufolge ist es 'im Feld des Unbewußten die einzige Öffnung, die nicht zu schließen ist'. Weswegen es einen wirksamen Schutzschirm gegen seine gesundheitsschädigenden, narkotisierenden oder zu Taten anstachelnden Wirkungen nicht gibt.“<sup>167</sup> Dennoch gilt: „Eine Erregung oder Zuckungen zu messen, die Herzmuskeltätigkeit aufzuzeichnen oder einen Nervenimpuls zu registrieren, ist das eine [, es] bleibt [jedoch] letztlich ungewiß, welche Feelings der Sound im Körper auslöst.“<sup>168</sup> Es gibt bei dem brasilianischen Medienphilosophen Vilem FLUSSER eine Erörterung über die Geste des Musikhörens, die einen ähnlichen Zug der Durchdringung der Blackbox Geist/Körper mit Sound enthält. FLUSSERS Phänomenologie der *Gesten*<sup>169</sup> verschränkt eine Vorstellung von der Determiniertheit jeder Bewegung mit einer Definition der Geste als Ausdruck einer inneren Freiheit, einem zwar nicht intentional zu nennenden aber willentlichen Moment, das die Bewegung hervorbringt. Sein Ausgangspunkt für eine Theorie der Gesten ist die Wahrnehmung, dass physiologische, psychologische, kulturelle oder ökonomische Erklärungsmodelle für eine Bewegung immer „unbefriedigend“ (unzureichend) blieben, da sie das Moment verfehlten, dass man die Bewegung durchführen wollte. Als eine Grundbestimmung der Geste des Musikhörens entdeckt FLUSSER ihre Abhängigkeit von der spezifischen Botschaft: Man reagiert anders auf

---

167 KLEINER / SZEPANSKI 2003: S. 206; vgl. demgegenüber Douglas KAHN, der den Philosophen Don IHDE mit der These zitiert, „dass wir „mangels Ohrenlidern [...] nur eine psychische und keine physiologische Kontrolle über das gesamte hörbare Geschehen haben. Diese psychische Kontrolle 'ist meine Aufmerksamkeit und deren Selektivität'.“ (in: ARS ELECTRONICA 1987: S. 33)

168 Ebenda: S. 208 und 210

169 FLUSSER 1994

Kammermusik, Rock'n'Roll oder einen Marsch, auf eine Live-Oper oder eine, die im Fernsehen übertragen wird. Er schließt daraus: „Das Hören von Musik ist eine Geste, die sich der empfangenen Botschaft anpaßt, und eben daß sie ihre Form von Botschaft zu Botschaft wechselt ist das Wesentliche [...]“<sup>170</sup> Diese anpassende Körperstellung hat damit zu tun, dass „[d]er menschliche Körper [...] für Schallwellen permeabel [ist], und zwar so, daß ihn diese Wellen in Schwingung versetzen, daß sie ihn ergreifen.“<sup>171</sup> Anders als bei Röntgenstrahlen, die man nicht spürt, hat dieses Empfangen allerdings einen aktiven Zug: es ist ein „wissendes Erleiden“ – Empathie. Der Körper reagiert auf Musik mit „Fühlen, Denken und Wünschen“ (weswegen FLUSSER von einer „Vergeistigung des Körpers durch die Akustik“ und dem „Geist auf Nerven und Muskeln“ spricht). Komponisten handeln in dem Sinn „[...] kybernetisch: sie behandeln input und output der schwarzen Kiste 'Körper'. Sie füttern ihn mit Schwingungen, welche Logik und Liebe als output haben.“<sup>172</sup> Dennoch bleiben dabei die Prozesse im Innern undurchsichtig und letztlich unkontrollierbar.

Jetzt bestimmt bei Renate KOWANZ-KOCER aber nicht nur das spezifische Geräusch die Bewegung. Die Anstrengung, überhaupt ein Geräusch zu erzeugen, das heißt ständig in Kontakt mit Wand oder Boden und in Bewegung bleiben zu müssen (Berühren genügt nicht, Drücken genügt nicht, Arme durch die Luft schwingen lassen genügt nicht), ist allein schon ein sehr fordernder Auftrag. Die Performerin ist in dieser Hinsicht auch Musikerin. Dass selbst Musik zu praktizieren nicht unbedingt ein Hören impliziert, findet man im zweiten, oben angekündigten Text von Roland BARTHES, der meint: „Die Musik, die man spielt entspricht weniger einer auditiven als vielmehr einer manuellen (und in gewissem Sinn weitaus sinnlicheren) Aktivität.“<sup>173</sup> Wovon er „praktizierte Musik“ hier absetzen will, ist eine „passive, rezeptive Musik“ die zum Grundkodex der abendländischen symphonischen Aufführungsmusik geworden ist, in der ein virtuoser Techniker-Interpret „dem Zuhörer jede Aktivität [...] abnimmt und im Bereich der Musik die Vorstellung des Machens aufhebt.“<sup>174</sup> Roland BARTHES favorisiert in seinem Text *Musica Practica* natürlich die aktive Variante der Musik, wobei seine Überlegungen auf eine dritte Form hinauslaufen, die weder Anhören noch Ausführen ist: eine – wen überrascht es? – nach schaffende „Lektüre“ von

---

170 Nach dem Motto „Schuld war nur der Bossanova...“ Ebenda: S. 153

171 Ebenda: S. 154

172 Ebenda: S. 157

173 BARTHES 1990: S. 264

174 Ebenda: S. 265



Musik. BARTHES spricht in diesem Zusammenhang von der „Aktivität eines Performators“, der ausgehend von einem Text-Impuls Strukturierungs- und Konstruktionsleistungen vollzieht. Angeregt durch eine „moderne Analyse“ BEETHOVENS, dessen Symphonien nicht mehr durch „inneres Nachsingen“ bzw. durch Übersetzung in ein Element (Stimme oder Rhythmus) im Geiste nachzuvollziehen sind, entwirft BARTHES eine Komponisten-Figur, die „zu tun vorgibt, nicht zu hören, sondern zu schreiben.“<sup>175</sup>

Die Verwandtschaft dieses Konzepts zu einer Performance, die ein auto-generatives Verfahren der Geräuscherzeugung auf die Bühne bringt, liegt in einer Aufwertung der Aufführung gegenüber der abstrakten Idee des musikalischen Werkes bzw. der Idee, dass dieses in der Notation seine eigentliche Existenzform hat. Im Katalog zum Berliner Klangkunstfestival *sonambiente* von 1996 formulieren Barbara BARTHELMES und Matthias OSTERWOLD es so: „Bekanntlich gilt in der überkommenen Ästhetik der europäischen Kunstmusik [...] der schriftliche Text [...], die Aufzeichnung in Gestalt der Partitur als das eigentliche Werk.“<sup>176</sup> Demgegenüber betont die Musikperformance, wie sehr das Gestalten und Erleben von Klang von der körperlichen Präsenz der Klangerzeuger/innen abhängig ist, und die visuelle Rezeptionsebene – vor allem über die Identifikation von Schallquellen – das Werkverständnis maßgeblich verändern kann. Hiervon zeugen Performances, in denen mit kuriosen Klangerzeugern hantiert wird oder der zufallsgesteuerte Charakter von Geräuschverläufen erst durch die Ansichtigkeit exponiert wird.

Hier sei zum Vergleich an die schon im Kapitel 3 erwähnten Kompositionen von Dieter SCHNEBEL erinnert, die ein Hauptaugenmerk (sic!) auf die Auseinandersetzung mit der visuellen Ebene der Musikproduktion legen. In einer Analyse von John CAGES *Variation V* (1965) markiert SCHNEBEL als besonders bedeutsam, dass „die Tänzer sich zwischen Stabantennen und Photozellen bewegen, welche die Feldveränderungen registrieren und als Impulse an Tonband-Geräte weitergeben – sie dadurch stoppen, in Gang setzen oder modulieren. In einem derartigen work in progress artikuliert Optisches – die Bewegung der Tänzer – musikalische Verläufe, wie umgekehrt das Akustische

---

<sup>175</sup> Ebenda: S. 268 (Zitat leicht modifiziert)

<sup>176</sup> KLANGKUNST 1996: S. 234. Erstaunlich erscheint mir, dass hier in der Avantgardemusik der Status der Partitur demontiert wird, als gerade in der Konzeptkunst rigide Handlungsanweisungen und unsinnliche Notate zum eigentlichen Kunstwerk erklärt werden.

wieder jene beeinflusst, so daß gerade das einander fremde Sichtbare und Hörbare verschmelzen.“<sup>177</sup> Und in seiner eigenen Partitur zu *Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende* von 1979/80 findet man folgende Passage: „Be-greifen / Ver-drehen – moderato essatto, für vier bis sechs Ausführende. Gebücktes Knien – gestrecktes Stehen. Auf die ganze Umgebung ausgerichtet sein. Stark angespannter innerer Zustand. Mühe oder Zwang, etwas zu bewältigen – was sich in entsprechend angestrenzter Gestik äußert. Deutlich artikulierte Bewegungen einer oder beider Hände oder Arme von meist repetitivem Charakter auf oder an Flächen (zum Beispiel Boden oder Wand) – mühevoller Arbeit.“<sup>178</sup>

Diese Arbeit an den Flächen<sup>179</sup> findet man auch in zwei Performances, die im oben erwähnten Text von Barbara BARTHELMES und Matthias OSTERWOLD vorgestellt werden. Beide finden in den 1980er Jahren im von den *Freunden guter Musik* betriebenen *Institut Unzeit*, einem der wichtigsten Treffpunkte für experimentelle Musik in Berlin, statt.<sup>180</sup> Der auch in der Ausstellung *Für Augen und Ohren* (1980) vertretene Klangkünstler Takehisa KOSUGI eröffnet am 30. Oktober 1983 den Zyklus *Musik am Sonntagnachmittag* mit einer Performance, bei der er die Wände des Instituts mit elektrisch verstärkten Mikadostäbchen bearbeitet (Abb. 49). Und der Improvisationsmusiker Sven-Åke JOHANSSON, der Anfang der 1980er Jahre auch als Percussionist in der *Galerie nächst St. Stephan* auftrat<sup>181</sup>, bespielt am 06. Juni 1985 die selben Wände mit „Plastik-Butterbrotdosen aus DDR-Produktion“ (Abb. 50). Abgesehen von der motivischen Ähnlichkeit zur Videoperformance *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch ...* finden sich auch Verwandtschaften im Aktionsmodell, das zur Anwendung kommt. BARTHELMES und OSTERWOLD streichen heraus, dass „Improvisation [...] im Kontext der Musikperformance eine weniger expressive, eine nicht-intentionale, desubjektivierende Färbung [erhält].“ Und für Takehisa KOSUGI ist entscheidend, dass – anders als im Jazz – nicht musikimmanente Dynamiken Fortgang und Radius des Spiels bestimmen, sondern der/die Künstler/in sich wie ein Seismograph vom sich „selbst organisierenden

177 SCHNEBEL, Dieter: Sichtbare Musik, in: Musik auf der Flucht vor sich selbst, Dibelius, Ulrich (Hg.), München (Reihe Hanser 28 ) 1969, zitiert nach: ROSCHITZ 1970, S.

178 Zitiert nach: STRAEBEL 2005: unpag.

179 Vgl. auch die erstaunlich strenge Organisation der Bewegungsabläufe in Allen KAPROWS *18 Happenings in 6 parts* (1959, Reuben Gallery, New York), bei dem „[a]lle Bewegungen [...] parallel zu den Außenwänden statt[fanden], es gab keine diagonalen Bewegungen.“ FÜR AUGEN UND OHREN 1980: S. 138

180 KLANGKUNST 1996: S. 233f. Und zum *Institut Unzeit* und den *Freunden guter Musik* siehe: <http://giardini.sm/freunde.htm>

181 FLECK 1982: S. 524

Fluß des musikalischen Geschehens“ bewegen läßt. Es ist eine „Arbeitsweise, die der Unbestimmtheit bei der Improvisation den Vorrang läßt“ und „durch [den Körper] hindurch hervorgebrachte Musik“ entstehen lassen will.

### 6.3 Körperhören – Der Körper als Tonabnehmer

Schon in einem Statement zur im nächsten Kapitel beschriebenen *Sound-Installation* beobachtet Renate KOWANZ-KOCER die oben beschriebene Feed-Backschleife, die im Video zum Programm wird. „Was vom Raum selbst kommt und was durch die Bearbeitung entsteht, beeinflußt während des Arbeitsprozesses wieder die Motorik und somit das Darauffolgende.“ Die *Sound-Installation* kombiniert, den *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* vergleichbar, Fotografien und Tonband, die beide einen Prozesses der Geräuscherzeugung dokumentieren. Mit dem Video und der Verschiebung zu Bewegungsbild und Performance wird nun auf kategorisch andere Weise der Produktionsprozess exponiert. In der *Sound-Installation* und besonders in den *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* lag das Potential der Arbeit gerade in der Notwendigkeit einer Enträtselung der Prozesse, die das Konglomerat aus sinnlich disparaten Medienprodukten hervorgebracht haben. Nun wird scheinbar genau dies ganz unvermittelt gezeigt. Jedoch es ergibt sich eine Verschiebung bezüglich der Aufzeichnungsprozesse: Einerseits haben wir auch im Video eine technische Aufzeichnung der erzeugten Geräusche. Im Gegensatz zu den Fotografien der *Sound-Installation* (Abb. 51) befindet sich diese aber nun hinter der Kamera, der transportable Kassettenrekorder und die Mikrophone verschwinden aus dem Bild. Nach wie vor gilt jedoch, was Renate KOWANZ-KOCER schon für die *Sound-Installation* konstatiert: Das „Mikrofon hört anders als das Ohr / Zum Teil bewußte Verzerrung der Geräusche durch Übersteuerung.“ Nun zeigt das Video aber eine zusätzliche Ablagerungsspur, die uns genau diesen der technischen Aufzeichnung unzugänglichen akustischen Bereich erschließen läßt: Die Bewegungen der Künstlerin sind ein Indiz für Gehörtes. Die Aufzeichnung wurde in den Körper verlagert.<sup>182</sup>

---

182 Vgl. hierzu auch Valie EXPORTs *Körperkonfigurationen*, in denen Sie sich im Stadtraum an und um Architektur-Elemente legt und so deren Profil durch die Körperhaltung nach formt. Diese „Abzeichnung“ einer gegebenen Realität im und durch den Körper der Künstlerin kann als parallel zur fotografischen Aufnahme stattfindender Dokumentationsvorgang begriffen werden. Analog zum eingesetzten technischen Medium ist dieser als Abdruck, Spur (= indexikalisches Zeichen) verfasst. Wie Peter WEIBEL notiert beinhalten die Körperkonfigurationen aber auch ein Moment der Wechselseitigkeit, versuchen sie doch einerseits „innere Zustände durch Körperhaltungen sichtbar zu

Genau dieses Motiv des als Aufzeichnungs- oder Empfangsgerät eingerichteten Körpers findet man in einigen Klanginstallationen der 1960er/1970er Jahre. Hier zwei Beispiele: Bei der *Exposition of music & electronic television* Ausstellung, 1963 in der *Galerie Parnass* in Wuppertal, installiert Nam June PAIK einen „[...] plattenspieler zum mit dem mund hören: ein uraltes, noch nur mechanisches gerät; der lose tonkopf sitzt hinten an einer penisatrappe: die in den mund nehmen und die nadel auf die platte setzen; (anmerkung: unsere gehörknöchelchen sind entwicklungsgeschichtlich aus kiefergelenkknochen entstanden).“<sup>183</sup> Und bei der Veranstaltung *Audio Scene*, 1979 in der *Modern Art Galerie* in Wien, präsentiert Laurie ANDERSON einen *Handphone Table* (Abb. 52). „In dem Tisch befindet sich eine nicht hörbare Klangquelle. Durch Aufstützen der Arme und das Bedecken der Ohren mit den Händen, werden die akustischen Schwingungen durch den Körper übertragen und wahrnehmbar.“<sup>184</sup> Beide Installationen verarbeiten – vermutlich unintendiert – einen Aspekt der Evolution des Hörens, die als Fortentwicklung des Tastsinns beschrieben werden kann. Eine Vorform der Funktionsweise unserer heutigen Ohren war die Abnahme von Schallwellen über den Bodenkontakt von Kriechtieren. Dieser übertrug Vibrationen, die von entfernten Bewegungen in Gang gesetzt wurden. Dass Luftschall wahrnehmbar wurde, ist erst ein späterer Entwicklungsschritt, der durch die Einlagerung eines neuen Organs in den Bereich des Gleichgewichtssinns – der ebenfalls auf Druck, nämlich den der Schwerkraft, reagiert – geschah.<sup>185</sup> Allerdings bringen die Installationen den/die vorgesehene/n Hörer/in dafür in eine erzwungenermaßen passive Situation. Indem die „richtige“ Bedienung der Geräte eine ganz bestimmte (und bei PAIK die von einer kunstfernen Körperpraxis her als unterwürfig-empfangend kodierte) Körperhaltung erfordert, produzieren die Installationen stille und stillgestellte Rezipienten/innen. Renate KOWANZ-KOCER bleibt demgegenüber auch in Bezug auf das Gehörte eine gestaltende Akteurin. Denn mit der Feedback-Struktur wird nicht bloß die Bewegungsform beeinflusst, sondern steuernd in den Verlauf der Geräuscherzeugung eingegriffen. Der Charakter der Bewegungen Renate KOWANZ-KOCERs dokumentiert dies: Im

---

machen“ und sind andererseits aber auch von den „Formen der Stadt“ determiniert. „Der Körper mediatisierte sozusagen zwischen Umgebung und Geist, zwischen Außen und Innen.“ (in: WEIBEL 1983/84: S. 49)

183 FÜR AUGEN UND OHREN 1980, S. 135

184 Ebenda: S. 126f.

185 Siehe hierzu: hr2 Funkkolleg Kapitel 6: *Trommel-Fälle – Die Evolution des Hörens* (Ausstrahlung am Samstag, 11. November 2006), zitiert nach: [http://www.hr-online.de/website/specials/wissen/index.jsp?rubrik=19012&key=standard\\_document\\_27717048&msg=19012](http://www.hr-online.de/website/specials/wissen/index.jsp?rubrik=19012&key=standard_document_27717048&msg=19012) (Stand: Okt. 2008)

Verlauf einer Bewegung wird ein Geräusch entdeckt, und in den Folge-Bewegungen wird durch Repetition und Variation diesem Geräuschtypus nachgegangen, also die Möglichkeiten seiner Erzeugung ein geübt. Wie beim mehrfachen Nachzeichnen einer Linie wird eine Form herausgearbeitet. Es ist aber nicht die Form der Bewegung, um die es dabei geht, diese ist nur das Resultat einer Funktionalität im Hinblick auf das Geräusch. Anders als die Tänzerin, die eine wie-auch-immer kodierte Übersetzungsleistung vornimmt und mit einer autonomen, weil keiner Funktionalität dienenden (abstrakten?) Form reagiert, muss Renate KOWANZ-KOCER sich um den Output kümmern. Wie im Film *Ohne Titel* entdecken wir bei der Analyse des von Renate KOWANZ-KOCER vorgeführten Prozesstypus das Motiv einer Semi-Abhängigkeit, die dem Funktionieren eines Geräts nahe steht. Feedback-Schleife meint im Verständnis der Kybernetik, dass ein Steuerungsakt (= Output) eine Rückmeldung über seine Wirkung erhält (= Input) und daraus weitere Schritte (= Outputs) ableitet.<sup>186</sup> Diesmal ist das Gerät also eher wie ein niemals ruhender Regler<sup>187</sup> konfiguriert, dessen Sollwert erst zu bestimmen ist.

---

<sup>186</sup> Zum Einsatz der Konzepte der Kybernetik in der Klangkunst siehe: SUPPER, Martin: *Technische Systeme von Klanginstallationen*, in: MOTTE-HABER 1999: S. 121-134 und dort speziell S. 128 zu den „optisch-akustischen Reaktionsobjekten“ des Physikers und bildenden Künstlers Peter VOGEL, mit denen „Verhaltensstrukturen dargestellt werden [sollten], die sich zwischen Betrachter und Objekt manifestieren.“

<sup>187</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Regler> (Stand: Oktober 2008)

## 7. Sound-Installation (Jänner 1979)

Die Idee, unsere Lebenswelt nach in ihr existierenden Klängen respektive Geräuschen ab zu suchen, geht im wesentlichen auf die radikalen Grenzüberschreitungen der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts zurück. Dass überhaupt Geräusche (und im Speziellen jene einer urbanen Alltagswelt) als musikalisches Material in Betracht gezogen werden, ist dabei vor allem mit dem Namen Luigi RUSSOLO verknüpft. Dieser schreibt im Umfeld der Maschinen- und Kriegs-Verherrlichung der italienischen Futurist/innen 1913 ein Manifest zur *Kunst der Geräusche*, in dem er von Naturlauten über den Lärm der Stadt bis zum menschlichen Schrei jegliches Geräusch zum legitimen Element eines neuen, zeitgemäßen musikalischen Erlebens erklärt. „Jede Äusserung unseres Lebens wird von Geräuschen begleitet. Das Geräusch ist also unserem Ohr vertraut, und es hat das Vermögen, uns das Leben selbst zurückzurufen. [...] Wir sind daher sicher, dass wir durch Auswählen, Koordinieren und Beherrschen aller Geräusche die Menschen mit einem neuen, unerwarteten Genuss bereichern werden“<sup>188</sup> Als „künstlerische Antwort auf den Übergriff der Motoren und Metalle der Moderne“<sup>189</sup> und der Industrialisierung entwickelt RUSSOLO in Folge seine legendären *Intonarumori* – mechanische Geräuscherzeuger, die entsprechend ihrer Benennung als *Ululatore* (Heuler), *Gorgogliatore* (Gurgler) oder *Creptiatore* (Knisterer) bei Betätigung Klänge produzieren, die an Sirenengeheul, das Abfeuern eines Maschinengewehrs oder das Rattern von Zahnrädern, die in Ketten greifen, erinnern (Abb. 53).<sup>190</sup> In der revolutionären Gigantomanie des russischen Futurismus verzichtet man auf die Konstruktion von Geräuschimitatoren und bespielte 1922 gleich die (militarisierte) Stadt als Instrument: „Die Nebelhörner der Kaspischen Flotte, sämtliche Fabriksirenen, zwei Kanonengeschwader, einige Infanterieregimenter, eine Maschinengewehrabteilung, Wasserflugzeuge und Chöre, in die später alle

---

<sup>188</sup> Zitiert nach: <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/39/> (Stand: Oktober 2008)

<sup>189</sup> ARS ELECTRONICA 1987: S. 35

<sup>190</sup> Rekonstruktionen der *Intonarumori* konnte man zuletzt 2008 in der Ausstellung *Sound of Art* im *Museum der Moderne in Salzburg* sehen (und hören). Bemerkenswert ist hierbei, dass die Klangmaschinen keine Namen vom Typ von Werkzeugbezeichnungen erhalten, sondern eher solche, die an Personencharakterisierungen erinnern. Zu RUSSOLO siehe: SOUND OF ART 2008: S. 68-69

Zuschauer einstimmten, waren beteiligt.<sup>191</sup> Wiewohl RUSSOLO betont, dass sich die „Geräuschkunst nicht auf eine nachahmende Wiedergabe beschränken“ darf, sind die futuristischen Projekte doch technologisch auf das Hantieren mit bewusst als urban identifizierbaren Live-Geräuschen oder die mechanisch-synthetische Klang-Imitation angewiesen.

Ein anderer Meilenstein in der künstlerischen Verwertung von Geräuschen basiert auf der Entwicklung der technischen Aufzeichnung und Reproduktion von Klängen. Der Architekt und Filmmacher Walter RUTTMANN experimentierte ursprünglich mit den Möglichkeiten des abstrakten Films, einen „völlig neuen Kunsttyp“ zu schaffen, der zwischen „Malerei und Musik“ angesiedelt wäre.<sup>192</sup> 1927 drehte er den Tonfilm *Berlin – Sinfonie der Großstadt*, der die „Bewegungsenergien des Großstadtorganismus“<sup>193</sup> in rhythmischen Bildfolgen aus dokumentarischen Aufzeichnungen des urbanen Lebens jenseits der Filmstudioästhetik abzubilden suchte. 1930 kreierte RUTTMANN mit dem 11minütigen Hörspiel *Weekend* eine reine Geräusch-Komposition aus im Berliner Stadtraum aufgezeichneten und im Studio erzeugten Tonaufnahmen (Abb. 54). Technologische auf dem Lichttonverfahren basierend, bei dem Toninformationen als graphische Zeichen auf einem Filmstreifen gespeichert werden, konnte das mit erheblichem Aufwand zusammengetragene Material im Studio schnittechnisch nachbearbeitet werden. Dies schlägt sich ästhetisch darin nieder, dass es kaum Überlagerungen von Klangereignissen gibt, sondern sequenziell montierte Einstellungsfolgen zwischen verschiedenen Schauplätzen hin und her springen.<sup>194</sup> Die technische und ästhetische Errungenschaft dieses neuen Verfahrens bestand im Speziellen darin, dass Geräusche erstmals als von einer Klangquelle unabhängiges Material bearbeitet werden konnten.<sup>195</sup> Erst mit der Möglichkeit der Speicherung werden die Geräusche in einer Art verfüg- und manipulierbar, dass, wie auch RUTTMANN 1930 verkündet, „[a]lles Hörbare der ganzen Welt [zum] Material“ werden kann.<sup>196</sup> Diese Idee findet sich auch ein halbes Jahrhundert

---

191 Das *Konzert für Fabriksirenen und Dampfpfeifen* fand am 7. November 1922, dem Jahrestag der Oktoberrevolution, unter der Leitung von Arsenij AVRAAMOV in der Stadt *Baku* statt. FÜR AUGEN UND OHREN 1980: S. 118 und SCHRAMM 1996: S. 175

192 MAUR 1985: S. 417

193 <http://www.medienkunstnetz.de/werke/berlin/> (Stand: Oktober 2008)

194 RUSCHKOWSKI 1998: S. 80. Nachzuhören unter: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/weekend/> (Stand: Oktober 2008)

195 „Das entscheidend Neue war [...] die Ablösung der Klänge vom Hier und Jetzt ihrer Entstehung, weil dies zu neuen Formen der Auseinandersetzung mit der Realität aufforderte.“ MOTTE-HABER 1999: S. 40

196 Zitiert nach: DANIELS 2004: [http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/sound\\_vision/10/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/sound_vision/10/) (Stand: Oktober 2008). Vgl. auch: „Das neue Hörspiel präsentiert sich nicht mehr in erster Linie als

später wieder. So erklärt Klaus SCHÖNING, Kurator der Audiothek der *documenta 8* von 1987, in der etwa auch RUSSOLO und das für Radio konzipierte allerdings nur als Partitur überlieferte *Drama der Entfernungen* von Filippo Tommaso MARINETTI (rekonstruiert) auf Tonbandkassette präsentiert werden: „Mit Mikrophon und Tonband steht uns die gesamte akustische Umwelt als Material gratis zur Verfügung, [...] Geräusche werden nicht illustrativ oder narrativ eingesetzt, sondern [sind] kompositorische Elemente einer eigenen Sprache.“<sup>197</sup> Und Peter WEIBEL spricht 1988 auf einem vom ORF-Kunstradio veranstalteten *Symposium zur Theorie und Praxis der Radiokunst* von „Repro-Sound“. Dieser bezeichnet „[...] nicht einfach nur Magnet-Sound alleine - also meint nicht nur die Reproduktion von Tönen und Geräuschen -, sondern Repro-Sound verbindet sich mit der elektronischen Erzeugung und Modulation von Ton. Erst dadurch wird der Repro-Sound, der [...] der charakteristische Sound ist seit 1945 - zu einem unendlichen akustischen Alphabet. Indem er nicht nur alle Geräusche der Welt sampelt, sondern durch die Modifikation dieser Geräusche auch die Brücke schlägt zu jenen Tönen die es bisher auf der Welt noch nicht gegeben hat.“<sup>198</sup>

Dieser Material-Aspekt – dass alles zum Material wird und dies im speziellen an akustischen Phänomenen forschend vorgeführt wird – ist auch ein wesentlicher Motor der Arbeiten Renate KOWANZ-KOCERS. Im Folgenden soll eine *Sound-Installation* vorgestellt werden, die als „Spurensicherung“ oder sondierende und systematisierende Forschung im Feld des Akustischen angelegt ist.<sup>199</sup> Ein weiterer Anschlusspunkt zur oben beschriebenen Faszination am Geräusch ist die Frage der Offenlegung oder Verschleierung der Identifizierbarkeit der Klangquellen. Trotz des deutlichen Imperativs, mit einer neuen Ästhetik der Geräusche einer konkreten technisch-kulturellen Verfassung der modernen Lebenswelt gerecht zu werden, gibt es auch in der historischen Geräuschkunst die Bestrebung, dieser neuen Musik eine ebensolche Autonomie zu sichern, wie sie der traditionellen eigen war. Wurde doch gerade die Vorrangstellung der Musik unter den Künsten

---

Literaturgattung, in der eine tragende Handlung akustisch illustriert wird, sondern, im allgemeinen Sinn, als ein Hörereignis, in dem alle Schallphänomene, ob Laute, Wörter, Geräusche oder Klänge prinzipiell gleichwertig sind: *verfügbares Material*. Die Gleichwertigkeit der Schallphänomene annulliert die Grenze zwischen Literatur und Musik.“ Gerhard RÜHM [Hervorhebung A.H.] zit nach: RE-PLAY 2000: S. 73

197 Aus einem Interview mit Klaus SCHÖNING über Geräuschkunst am 03.12.1987 im *Kunstradio* auf Ö1 gesendet. Nachzuhören auf [http://www.kunstradio.at/1987B/3\\_12\\_87.html](http://www.kunstradio.at/1987B/3_12_87.html). Siehe auch: KIPPHOFF, Petra: Macht die Ohren auf! Eröffnung der „documenta 8“ in Kassel: Zum ersten Mal eine „Audiothek“. Ein Porträt von Klaus Schöning, in: DIE ZEIT, Ausgabe 25, 12.06.1987; zitiert nach: <http://www.zeit.de/1987/25/Macht-die-Ohren-auf> (Stand: Oktober 2008)

198 Zitiert nach: [http://kunstradio.at/1988B/13\\_10\\_88/zwei.html#donnerstag](http://kunstradio.at/1988B/13_10_88/zwei.html#donnerstag) (Stand: Oktober 2008)

199 Zum zeittypischen Verständnis des Begriffs der „Spurensicherung“ siehe: METKEN 1977



häufig über ihren Abstraktionsgrad und ihre Unabhängigkeit von einem Abbildungsauftrag argumentiert. Der „akusmatische Klang“, also derjenige, den man „hört, ohne seine Ursache zu sehen“<sup>200</sup> wird auch dann zum Ideal, wenn man Telefon, Schallplatte und Radio als den relevanten Kontext der eigenen Kunstpraxis begreift.<sup>201</sup> Besonders die *musique concrète*, die in den 1940er/1950er Jahren das futuristische Konzept einer „Emanzipation des Geräusches zum musikalisch gestaltungswürdigen Objekt“<sup>202</sup> weiterentwickelt, bewegt sich in dem Spannungsfeld, einerseits die „Herkunft des Klanges verschleier[n]“ zu wollen<sup>203</sup>, andererseits mit der indexikalischen (= ein konkretes Ereignis verzeichnenden) oder auch ikonischen (= Geräuschtypen identifizierenden) Verweiskraft eines aufgezeichneten Schallphänomens zu operieren. In diesem Sinne soll dargelegt werden, wie die Gegenüberstellung von akustischen und optischen Speichertechnologien – in den im Folgenden besprochenen Konstellationen Tonband und Fotografie<sup>204</sup> – u.a. das Projekt einer Überprüfung des Abbild-Potentials der verschiedenen Medien verfolgt.

## 7.1 Geräusche im Raum

Das Video *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch ...* wurde noch im Entstehungsjahr in der Gruppenausstellung *Situationen* in der *Galerie nächst St. Stephan* (4. Dezember 1979-14. Jänner 1980) gezeigt und war damit Renate KOCERs zweiter Auftritt an dem renommierten Präsentationsort in diesem Jahr:

200 SCHAEFFER, Pierre: *Traité des objets musicaux*, zitiert nach: CHION 1994: S. 71 [Übersetzung ins Deutsche A.H.]. Der Begriff bezeichnet nach seinem griechischen Wortstamm ein hörendes Lernen oder Teilnehmen und wird üblicherweise mit einer Bezeichnung der Schüler des Pythagoras in Verbindung gebracht, die den Vorlesungen ihres Lehrers hinter einem Vorhang lauschten, um nicht durch visuelle Reize von seiner Rede abgelenkt zu werden. <http://de.wikipedia.org/wiki/Akusmatik> (Stand: Oktober 2008); Zur Übernahme dieses Konzepts in der Klangkunst siehe: LICHT 2007: S. 38 und RUSCHKOWSKI 1998: S. 212

201 Zu den durchaus als Schock empfundenen Umwälzungen der Kulturtechnik des Hörens im Zuge der breiten Durchsetzung dieser technischen Neuerungen, die ein geisterhaftes Erklingen der Stimme ohne körperliche Anwesenheit ermöglichten, siehe: SEGEBERG / SCHÄTZLEIN 2005

202 RUSCHKOWSKI 1998: S. 207

203 Ebenda: S. 212 und „[Die Komponisten der *musique concrète*] lösen die Klänge aus ihrer verweisenden Funktion durch eine rhythmische Struktur, die sie zu einer organischen Einheit verschmilzt.“ MOTTE-HABER 1999: S. 48. Noch 2008 wird diese Haltung von einem Statement eines der zentralen Komponisten und Theoretiker der *musique concrète*, Michel CHION, belegt, der in den einleitenden Worten zu einer Aufführung seiner Stücke *Tu* (1977-96), *Variations* (1990) und *Dix-sept minutes* (2000) am 30.05.2008 im Rahmen der Veranstaltung *Ungleichzeitigkeit und Unmittelbarkeit: Eine Utopie des Sounds* an der *Akademie der Bildenden Künste*, Wien, sagt: „It's not a question of sources but that it is fixed.“

204 Nicht selten wird die technische Reproduzierbarkeit von Klang durch die neuen Speichertechnologien mit der Fotografie verglichen. Siehe etwa den vom Komponisten Luc FERRARI benutzten Begriff des „diapositif sonore“. MOTTE-HABER 1999: S. 40

1979 hatte mit der Produktion einer *Sound-Installation* (so der Werktitel) begonnen, die Renate KOCERs Beitrag für eine unter dem Titel *Installationen und Raumkonzepte* laufende Ausstellungsreihe mit 14tägig wechselnden Künstler/innen-Duos war (Ausstellungsdauer: 16. Jänner - 6. April 1979; Dauer der Präsentation von Renate KOCER: 30. Jänner - 10. Februar 1979). Die *Sound-Installation* bestand aus 38 quadratischen Fotografien im Format 12x12cm, die Renate KOWANZ-KOCER beim Abtasten der flächigen Begrenzungen eines Raumes der *Galerie nächst St. Stephan* zeigen (Abb. 55). Sie trägt einen Kassettenrecorder bei sich und berührt mit einem Stab, an dem ein Mikrofon befestigt ist, Wände, Boden und Fenster. Für die Installation wurden die Fotografien an jeweils den Stellen angebracht, deren Abtastmoment sie zeigen (Abb. 56). Zugleich lief über Lautsprecher eine insgesamt 60minütige Tonspur, die die beim Abtasten erzeugten Geräusche hinzu spielte. Zu hören ist ein kontinuierliches, übersteuertes Dröhnen, das nur phasenweise von rhythmisiertem Kratzen, vereinzelt Poltern und Klopfen und blechernem Quietschen abgelöst wird.

Die Tonbandkassette ist datiert: „29.1.1979“ – ein Tag vor der Eröffnung der Ausstellung. Die enge zeitliche wie natürlich auch räumliche Koppelung des Erstellungsprozesses an die Ausstellungssituation entsprach dem Programm der oben angesprochenen Präsentationsreihe. In der Interpretation von Robert FLECK war mit der neuen, raumorientierten Kunstform der Installation zugleich die Anforderung entstanden, deren „prozessualen, handlungsbezogenen Charakter“ adäquat zugänglich zu machen. Rosemarie SCHWARZWÄLDER entwarf hierfür ein neues Vermittlungsformat und lud Künstler/innen zu 14tägiger Anwesenheit in der Galerie ein. „[...] Aufbau und Abbau der Installation, Kreation (Montage) und Demontage wurden Teil der Ausstellung. Die Produktion des Kunstwerks sollte der Öffentlichkeit zugänglich sein, um die Prozessualität sichtbar zu machen.“<sup>205</sup> Dass eine Installation prozessualen Charakter haben soll, liegt daran, dass sie bei Robert FLECK in die Nähe der Performance gerückt wird. FLECK definiert die Installation als „Inszenierung von Handlungsräumen“ und hebt die neue „autonome Realität“ des Raumes hervor, der nicht mehr nur Hängefläche und Aufstellungsort für Objekte, sondern „Maschine“ und „Handlungsform“ ist.<sup>206</sup> Für Renate KOWANZ-KOCER ist der Raum ein „Instrument“, wie sie in einem

---

205 FLECK 1982: S. 494ff.

206 Ebenda

begleitenden Statement zur Installation schreibt. „Jeder Punkt des Raumes birgt andere akustische Qualitäten in sich / Unterschiedlicher Klang der Materialien ( Holz,Mauer,Glas – Widerstände wie Nägel,Fugen,Kanten udgl. ).“ Nach ihr ist es auch der Raum, der abgetastet wird, wenn seine flächigen Begrenzungen mit Berührungen überzogen werden, und es geht um das „Hörbarmachen von Linien, die durch den Raum gezogen werden.“ Jetzt könnte man natürlich sagen, die Linien wurden weniger durch den Raum als entlang seiner Außenseiten gezogen, und Raum ist eigentlich das, was dazwischen liegt. Zum Vergleich sei eine Ansicht einer *Ton-Skulptur* (Abb. 57) des österreichischen Pioniers der Klangkunst, Bernhard LEITNER, beige stellt, der die graphischen Markierungen auf der Fotografie folgendermaßen erklärt: „Die mit einem Stift gezogenen Linien sind akustische Linien: Ton-Spuren formen Raum, Raum mit neuen Eigenschaften.“<sup>207</sup> Doch LEITNER und KOWANZ-KOCER verfolgen unterschiedliche Projekte: LEITNER gestaltet, oder besser komponiert Raum durch eine skulpturale Intervention, durch das orchestrierte Einspielen externer Soundelemente, die einem/r abstrakt gedachten Betrachter/in einen veränderten oder dynamisierten Raumeindruck verschaffen. Renate KOWANZ-KOCER hingegen begibt sich in die Situation der Hörerin: der protokollierenden Aufnahme, Aufzeichnung, oder auch des sensiblen Nachzeichnens (Frottage) vorgefundener Strukturen. Und in die Rolle der Musikerin, die sich Schritt für Schritt an eine provisorische Virtuosität im Umgang mit ihrem Instrument heran tastet.<sup>208</sup> Ganz offensichtlich denkt sie hierbei wie eine Schlagzeugin – was dem Part, den sie in der von ihr mitbegründeten Künstlerband *Pas Paravant* innehatte, entspricht. Es geht um die Bearbeitung von Oberflächen. Der Raum wird reduziert auf seine Membran. Die Wände sind dabei weniger dem Raum äußerliche Begrenzungen, als eine zart reliefierte Haut. Diese fungiert – bleibt man beim Vergleich mit dem Schlagzeug – gleichermaßen als Innen- und Außenseite des Instruments. Als Außenseite, da hier das Interface gelagert ist, in das die Impulse eingegeben werden. Als Innenseite, da gerade die Rauheit der Oberflächen eines Resonanzraums – neben seinen Dimensionen – entscheidenden Einfluss auf den Klangcharakter eines Körpers hat. Wie sich Schallwellen an einer Wand brechen oder wie sie reflektiert werden, profiliert einen Klang. Man denke nur an die schallschluckenden Wandbeläge in Tonstudios.

---

207 [http://www.bernhardleitner.com/de/73unters2\\_2.html](http://www.bernhardleitner.com/de/73unters2_2.html) (Stand: Oktober 2008)

208 Jedoch auch bei Renate KOWANZ-KOCER erfordert die Erschließung von Klang eine Intervention. Klang ist von seiner Grundbestimmung her das Ergebnis von Bewegung und Berührung. Anders als visuelle Phänomene ist Klang nicht einfach da, sondern muss hervorgerufen werden.

Ein wichtiger Aspekt der *Sound-Installation* sind die kontrastierenden Modalitäten der Erfassung und Repräsentation von Raum und Zeit. Die visuelle Erschließung des Raums arbeitet mit Markierungen, kleinen Einheiten, die Stellen im Raum ausweisen und hinsichtlich ihrer Klangeigenschaften eine provisorische Klassifikation vornehmen, nach dem Motto: „So klingt ein Fenster“, „so klingt ein schadhafter Parkettboden“, etc. ... Die akustische Ebene widersetzt sich nun aber dieser Portionierung, sie funktioniert nicht wie ein Audioguide, sondern liefert eine kontinuierliche, heißt ungeschnittene Tonspur<sup>209</sup>, die den/die Betrachter/in zwingt, den Prozess der Aufzeichnung von A bis Z nachzuvollziehen. Dafür versetzt sie ihn allerdings auch direkt in den Klangraum, bietet also eine Raumerfahrung statt einer Raumdarstellung. Mit den unterschiedlichen Rezeptionsleistungen, die erbracht werden müssen, wird auch das unterschiedliche Medienpotential klar. Vergleichbar – allerdings nur in Bezug auf die Fotografie – testet Richard KRIESCHE 1972, in wie weit die mediale Repräsentation in ihrem „Realitätsanspruch und Wirklichkeitsgehalt“<sup>210</sup> bei Überblendung gegen das Abgebildete stand hält. In der *Ausstellung der Galerie beim Minoritensaal in der Galerie beim Minoritensaal*, so der Titel der Installation, der auf deren tautologischen Charakter vorausweist, brachte er Fotografien von Wandausschnitten, die in Originalgröße ausgearbeitet worden waren, am Platz derselben an.<sup>211</sup> Werner FENZ weist in einer Besprechung der Installation darauf hin, dass mit dieser Konstellation nicht nur die Formel der Medienreflexion durch Selbstreferenz ausgespielt wird, sondern gerade durch die Anbringung am abgebildeten Ort die Unabhängigkeit von der Anwesenheit des Repräsentierten – eine zentrale Funktionalität eines Bildes – suspendiert wird, mit dem Effekt, dass das Abgebildete durch die Reproduktion gleichzeitig verdeckt (also eigentlich doch abwesend ist) und offen gelegt wird. „Gegenläufig zum Einsatz der Fotografie in anderen Zusammenhängen wurde die Illusion am Ort der Aufnahme selbst dargestellt und den beiden Wirklichkeitsebenen die Vergleichsbasis entzogen, da

---

209 Da die Geräuscherfassung auf einer 60minütigen Tonbandkassette aufgezeichnet wurde, gibt es natürlich einen Geräte-bedingten Schnitt – den der Trennung in eine A- und eine B-Seite. Auf der Geräuschebene wird dieser Umschlagpunkt allerdings nicht ausgereizt. Als wollte man das vor dem Umdrehen der Kassette im Abspiel- und Aufnahmeapparat Erklungene nochmals in Erinnerung rufen, beginnt Seite B mit einem kontinuierlichen schleifenden Kratzen, das dann allerdings schon nach einigen Sekunden zu einem rhythmischen Hin-und-Her-Kratzen wechselt.

210 WEIBEL 1983/84: S. 55

211 Die Installation wird besprochen in: FENZ, Werner: *Die Steiermark im 20.Jahrhundert: Kunst zwischen 1938 und 1999*, in: KARNER, Stefan (Hg.), *Die Steiermark im 20.Jahrhundert*, Graz / Wien / Köln (Styria) 2000, hier zitiert nach: [http://www-gewi.uni-graz.at/staff/fenz/texte/stmk\\_kunstvolltext.html](http://www-gewi.uni-graz.at/staff/fenz/texte/stmk_kunstvolltext.html) (Stand: Oktober 2008); BREICHA / URBACH 1982: S. 63; WEIBEL 1983/84: S. 55f. WEIBEL erwähnt zudem einen Katalog, der die Fotografien in einer weiteren „Ordnung“ reproduzierte.

ja eine die andere ersetzte.“<sup>212</sup>

In der *Sound-Installation* duplizieren nun die Fotografien nicht den Spot, auf dem der Sound erzeugt worden ist, sie dokumentieren einen Markierungsvorgang. Denn die Fotografien zeigen einen größeren Raumausschnitt und die Performerin, wie sie den Punkt, um den es geht, anschlägt, um Sound zu erzeugen. Insofern bieten die Fotografien zwei Formen der Lokalisierung an: durch Markierung und durch Zeigen. Man bemerke jedoch, dass der abgebildete Zeigegestus, obwohl er an den Stab, mit dem man auf den Punkt auf einer Landkarte weist, erinnert, nur ein Nebenprodukt der sounderzeugenden Handlung ist. Allerdings haben wir auch hier wieder die Situation, dass etwas durch seine Markierung verdeckt wird. Insofern als ein Geräusch maßgeblich durch die Struktur der Oberfläche bestimmt wird, die man bespielt, hätte diese in der Nabsicht wohl auch interessiert. Jedoch wird durch die Charakteristik des Geräuschs klar, dass dessen Erzeugung wohl nicht nur auf dem kleinen 12x12 cm großen Fleck, den das Foto verdeckt, vorgenommen wurde. Bis auf vereinzelte Phasen, in denen zart bis kräftig gehämmert wird, wird die akustische Ebene von einem durchgehenden, vielleicht sogar linear zu nennendem Schleifen dominiert, das zuweilen so klingt, als hätte die Künstlerin den Stab hinter sich her gezogen. Die Geräuscherzeugung wird also vermutlich auch jenseits der Bildränder stattgefunden haben. Dies belegt, dass die Fotografien vom Informationswert her eher „repräsentativ“ oder klassifizierend angelegt sind. Die Installation spielt also genau mit den oben angesprochenen Aspekten einer Geräuschmusik, die mittels Verschleierung, Index und Ikon das ästhetische Potential klanglicher Materialien herauszuarbeiten sucht. Dabei wird deutlich, dass sich ein Geräusch nicht durch Lokalisierung „zeigen“ läßt, sondern nur in seiner zeitlichen Ausdehnung vor- und aufgeführt werden kann. Und es kann nicht in der selben Weise platziert werden, wie eine visuelle Markierung. Eine wichtige Überlegung, die leider nur „in“ der historischen Installation hätte überprüft werden können, ist die Frage, ob die Fotografien als visuelle Informationsträger stark genug gewesen wären, um ihre physiologisch begründete Dominanz in der räumlichen Orientierung aus zu spielen. Ein *visual capture* oder *Ventriloquismus* genannter Effekt besagt nämlich, dass – bei Bauchrednern ebenso wie auf der Kinoleinwand – ein Geräusch von dort gehört wird, wo der dazu passende visuelle Reiz lokalisiert wird.<sup>213</sup> Sofern die tatsächliche

---

212 FENZ 2000, siehe Fußnote 211.

213 SONAMBIENTE 2006: S. 203f. Diese Dominanz des Visuellen zeigt sich auch darin, dass ein im Bereich von 40 bis 100 Millisekunden abweichender Filmtön noch als synchron empfunden wird.

Schallquelle nicht sichtbar ist, kann eine Tonherkunft bis zu 40 Grad abweichen und wird doch mit dem Objekt, das als Erzeuger identifiziert wird, in Verbindung gebracht. Wegen der - wie auf Abb. 56 ersichtlich - im Raum aufgestellten Lautsprecher wird dieser Effekt wohl nicht zum Tragen gekommen sein. Die Thematik der unterschiedlichen Möglichkeiten der Positionierung von Bild und Ton IM Raum werden dadurch allerdings angerissen.

## 8.Resumée / Ausblick

„Repeat listening [...] What had once moved so quickly through the mind that it could not be captured by writing was now readily available, at the drop of a needle. This availability elevated the improvisational act into a central tenet of twentieth-century creativity. [...] The ability mechanically to capture spontaneity coincided with a rising interest in the unconscious [...] and a belief that the unfiltered, unpolished expression was closer to Truth than a more considered articulation.“<sup>214</sup>

Was der Pionier Web-basierter Multimedia-Anwendungen, Ken JORDAN, hier in seinem Beitrag zum kürzlich erschienenen, von Paul D. MILLER aka DJ SPOOKY, THAT SUBLIMINAL KID herausgegebenen Band *Sound Unbound. Sampling Digital Music And Culture* in einen Zusammenhang bringt – Audiorekorder und ein Interesse für Improvisation – führt die zentralen Überlegungen der vorliegenden Diplomarbeit noch einmal in einem Gedankengang zusammen. Die Neubewertung der Aufführung von Klang samt ihren performativen, flüchtigen sowie visuellen Aspekten und die Überantwortung an nicht restlos intentional gesteuerte Produktionsprozesse stehen auch bei Renate KOWANZ-KOCER in einer engen Verbindung mit der Verfügbarkeit audio-visueller Aufzeichnungs- und Speichertechnologien. KOWANZ-KOCER spielt diese Relationen an Hand der Problematik der Audio-Visualität durch. Sie tut dies zu einem Zeitpunkt, zu dem gilt, dass „[d]ie Verbindung zwischen der Welt des Visuellen und der des Akustischen [...] so eng und vielfältig [ist], dass es [...] schwer fällt, sich vorzustellen, wie voneinander getrennt diese Bereiche bis zum Beginn des Medienzeitalters waren.“<sup>215</sup> Ebenso kündigt sich Anfang der 1980er Jahre schon die digitale Revolution an und mit ihr Utopien einer Generierung, Strukturierung und universellen Verfügbarkeit von Bild und Ton, die nicht mehr eine Frage spezifischer Medien sind, sondern der Berechenbarkeit durch Nullen und Einsen.

---

214 JORDAN, Ken: *Stop. Hey. What's That Sound?*, in: MILLER 2008: S. 252

215 DANIELS / ARNS 2004

Renate KOWANZ-KOCER schnürt an diesem Punkt das Paket der Audio-Visualität nochmals auf und rekapituliert damit, an welchen Berührungspunkten Bild-Ton-Relationen im 20. Jahrhundert diskutiert wurden. Die Verschiebung des Blickwinkels auf Momente der Hervorbringung von musikalischen Ereignissen, somit auf ihre performativen Grundlagen, wie im Film *Ohne Titel* und im Video *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch...*, aber auch in den jeweiligen „Nebenprodukten“ des graphischen oder klanglichen Vorgangs in den *Akustisch-Optischen Aufzeichnungen* ist dabei ein Strang. Maßgeblich ist hierbei, dass diese eigentlich ephemeren und in ihrer gestischen Improvisiertheit einmaligen Aufführungen nur auf Grund von Aufzeichnungstechnologien einer ästhetischen Berücksichtigung zur Verfügung stehen. Erst dadurch, dass sie wieder und wieder angesehen werden können, bilden sie ein (fixiertes) künstlerisches Statement. Aus dieser Erkenntnis leitet sich auch der zweite Strang in Renate KOWANZ-KOCERs Erörterung von Audio-Visualität ab: die gezielte Konfrontation von optischen und akustischen Speichermedien, um zu untersuchen, in wie weit sie eine künstlerische Praxis und in ihr zum Tragen kommende Begriffe des zu bearbeitenden Materials strukturieren.

Einige Arbeiten der Jahre um 1979 mussten in der vorliegenden Diplomarbeit aus Platzgründen unberücksichtigt bleiben. So entstand noch 1980 ein weiteres Video mit dem Titel *Schuhe* (Abb. 58), das das Prinzip von *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch* – das Geräusch beeinflusst die Bewegung weiterspinnt. In Stiefeln mit Gummi-Sohle rutscht KOWANZ-KOCER über einen Holzfußboden, was die elegant schwingenden Bewegungen mit einem enervierenden Geräusch untermalt. Insbesondere die Ton-Foto-Installation *Entlastungserinne*, die vermutlich schon im Winter 1978 produziert wurde, untermauert maßgeblich das Argument zum Stellenwert der Aufnahmetechnologien in der Konzeption eines künstlerisch verfügbaren Materials (Abb. 59, 60 und 61).<sup>216</sup> Darum wird nachstehend der Gedanke nochmals in einer kurzen Beschreibung aufgenommen. Unberücksichtigt blieb auch der Einfluss Karl KOWANZ', der nicht nur in fast allen Arbeiten Renate KOWANZ-KOCERs hinter der Kamera stand, sondern als viel beachteter Experimentalfilmer in Filmen wie *Miles Smiles* (1876, Super8-Film, s/w, Ton,

<sup>216</sup> In der *Wochenpresse* vom 20. Dezember 1978 berichtet Gerhard MAYER, dass in der Weihnachts-Verkaufs-Ausstellung der *Galerie nächst St. Stephan* auch „Land Art“ zu besichtigen gewesen wäre. Er definiert diese wie folgt: „eine nur mittels Photographien zu dokumentierende Form künstlerischer Aktivitäten in der Landschaft (Renate Kocer hat dies mit akustischen Aufzeichnungen kombiniert)“  
Quellenhinweis siehe Fußnote 11



11'02") oder *Karree* (1977, Super8-Film, Ton, 6'33") mit minutiös kalkulierten Kaderfolgen oder auch konzeptuellen Spiel-Anordnungen schon Mitte der 1970er Jahre Bild-Ton-Relationen erforschte. Ein (ausständiges) Projekt einer umfassenden Darstellung künstlerischer Audio-Visualitäts-Konzepte der 1970er Jahre in Österreich hätte vorrangig sein Werk (und Wirken<sup>217</sup>) aufzuarbeiten.

In der Installation *Entlastungsgerinne* wird das Feld der Lautforschung von der Galerie in den Außenraum verlegt, konkret in die Winterlandschaft der ab 1972 sukzessive aufgeschütteten *Donauinsel* in der Gegend der *Steinspornbrücke*. 19 Fotografien dokumentieren Renate KOWANZ-KOCER, wie sie mit den schon aus der *Sound-Installation* bekannten Gerätschaften verschiedene Gegenstände auf ihre perkussive Eignung überprüft. In der Installation wurden die Fotografien in 7 Zeilen angeordnet, die jeweils eine spezifische Instrumentenklasse zusammenfassten (Abb. 62). Die parallel von einer 60minütigen Tonband-Kassette abgespielte Tonspur hatte eine ungeschnittene A-Seite, die 28 Minuten das Geräusch der ersten Sequenz – der Bearbeitung eines Park-Picknick-Tisches – verzeichnete. Auf der B-Seite waren chronologisch zur Abfolge der weiteren sechs Reihen die Geräusche eines schneebedeckten Straßenbelags, eines Brückengeländers, von Metalltonnen (der Unterseite von Floßen, die im Sommer als Erholungsinseln am Ufer der Donau treiben – diesen sind zwei Reihen gewidmet), des Nachzeichnens im Schnee eingetragener Spuren eines Vogels (Abb. 63) und des Verlassens des Schauplatzes aufgenommen. Akustisch reizvoll nimmt sich in den Aufnahmen vor allem das durch den Schnee gedämpfte aber auch an Rauschfrequenzen bereicherte Anschlagen der Gegenstände aus. Atmosphärisch vermeint man am ferner als sonst klingenden Autolärm und dem Knirschen des Schnees die „stille Jahreszeit“ zu hören. Spezifisch an der Vorgangsweise Renate KOWANZ-KOCERs ist, dass sie sich nicht nur auf die Suche nach ungehörten Klängen und Geräuschen begibt, sondern eigentlich nach neuen Instrumenten. Solchen, die einen Beziehung zur Alltagswelt unterhalten, aber auch noch eine materielle Nähe zu traditionellen Klangerzeugern haben. Liest man Peter WEIBEL als Referenz für die Konzeption einer „Musik [...], die dieser Gesellschaft adäquat ist“, so scheint Renate KOWANZ-KOCER dessen Argument materialtechnisch zu invertieren: „[...] die Inklusion des industriellen Lärms, die

---

217 Karl KOWANZ war von 1980 bis 1993 Assistent von Oswald OBERHUBER an der *Hochschule für Angewandte Kunst*. Dort verwaltete er unter anderm ein legendäres „Medienkammerl“ und produzierte 1984 die Schallplatte *15 Tonspuren* mit akustischen Beiträgen von Studierenden der Hochschule, Hans WEIGAND, Gudrun BIELZ, Rupert PUTZ, Günther SCHROM, Felix DORNER, Eva SCHLEGEL u.a.

Emanzipation der Geräusche [...] hat also zu einer Transformation der Musikinstrumente von hölzernem, blechernem Handwerkszeug zu magnetischen Bändern und zu elektronischen Synthesizern geführt.“<sup>218</sup> Renate KOWANZ-KOCER spürt gerade das Hölzerne und Blecherne in einer künstlich aufgeschütteten Natur auf. Zwischen Reifen- und Vogelspuren belauscht sie die Partituren einer ständig gegenwärtigen aber bislang in ihren sonoren Aspekten unentdeckten Umwelt.

---

<sup>218</sup> ARS ELECTRONICA 1987: S. 13

# Biographische Daten und Ausstellungen

RENATE KOWANZ-KOCER

Geb. 1954, in Wien.

Lebt und arbeitet in Wien.

1974 - 1978 Studium an der Universität für Angewandte Kunst, Wien (Meisterklasse Grafik, Prof. Oberhuber)

seit 1978 Ausstellungs- und Festivalbeteiligungen

seit 1981 Musik und Videos mit der Gruppe PAS PARAVANT (Livekonzerte, Videos, Cassetten und Schallplatten)

Arbeitsbereich: S-8 Filme, Videos, Videoperformances, Audioinstallationen, Tonicassetten, Schallplatten, Musikperformances.

## Ausstellungen / Performances:

1978 *Kunst der 70er Jahre* (Galerie nächst St. Stephan, Wien)

1979 *Installationen und Raumkonzepte* (Galerie nächst St. Stephan, Wien)

*Situationen* (Galerie nächst St. Stephan, Wien)

*Trigon '79: masculin – feminin* (Steirischer Herbst, Graz)

*europa 79: Kunst der 80er Jahre* (Stuttgart)

*Kunst zum Hören: „Renate Kocer, Optisch-akustische Aufzeichnung“*  
(Kunst Heute 04.02.1979: ORF Radio, Ö1)

1980 *Video Made in Austria* (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 20er Haus, Wien)

*Video aus Österreich 1969-80* (Internationale Kunstmesse Art 11 '80, Basel)

1982 *Tanz 82* (Modern Art Galerie, Wien)

*Video Österreich* (Kunsthaus Zürich)

*Metropolis Festival für Video und Filmexperiment* (Alabama Halle, München)

1983 *aktuell '83. Kunst aus Mailand, München, Wien und Zürich* (Städtische

- Galerie im Lenbachhaus, München)
- Pas Paravant: Telefonkonzert Wien-Berlin-Budapest* (Multivision, Wiener Festwochen, Wien)
- 1985 *Kunst mit Eigensinn* (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien)
- 1986 *Gruppenausstellung* (Galerie Grita Insam, Wien)
- Austrian Video 1983 – 1986* (80 Minuten Vorführband, Galerie Grita Insam, Wien)
- Pas Paravant: Videonale ORF*
- Austrian Video 1983 – 1986* (Präsentation des Vorführbandes, Long Beach Museum of Art, Los Angeles)
- 1987 *Video der 80er Jahre* (Steirischer Herbst, Neue Galerie Graz, Graz)
- Pas Paravant: Musik aus „Zwei Zimmer“* (Schallplatte)
- Pas Paravant: Zwei Zimmer* (Aufführung, Galerie Insam, Wien)
- Zwei Zimmer, Pas Paravant & Gäste* (Aufführung, Ars Electronica, Linz)
- 1991 *Hörzeitraum Pas Paravant* (Transformator. Video- und Computerfestival, Sankt Veit an der Glan)
- 1992 *TRAJEKTIL – Elektrische Architektur 2* (Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz)
- 1994 *Living Room* (Galerie H.S. Steinek, Wien)
- 2000 *RE-PLAY. Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich* (Generali Foundation, Wien)
- 2002 *Let's Twist again* (Kunsthalle Exnergasse, Wien)
- 2006 *Every Day* (Salzburger Kunstverein)
- 2007 *Videostampa* (Galeria Stampa, Basel)

# Literaturverzeichnis

- Aust.Kat. 40JAHREVIDEOKUNST 2006: Herzogenrath, Wulf / Frieling, Rudolf (Hg.): 40jahrevideokunst.de - Teil 1: Digitales Erbe. Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute. (Katalog zur gleichn. Ausstellung: 25.03. - 21.05.2006, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf ... Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), Ostfildern (Hatje Cantz) 2006
- Aust.Kat. ARS ELECTRONICA 1979: ARS ELECTRONICA Katalog 1979 (Katalog zur Ausstellung: ars electronica, 18.-21.09.1979 im Rahmen des internationalen Brucknerfestes '79, Linz), Linz 1979
- Aust.Kat. ARS ELECTRONICA 1987: ARS ELECTRONICA Katalog 1987 (Katalog zur Ausstellung: Ars Electronica, 1987, Linz), Linz 1987
- Aust.Kat. AUDIO SCENE 1979: Insam, Grita (Hg.): AUDIO SCENE '79. Veranstaltungsreihe zum Thema "Sound, Medium der bildenden Kunst" (Katalog zur gleichn. Veranstaltung: 6. Juli - 5. September 1979, Schloss Lengenfeld bei Krems, Modern Art Galerie, Wien), Wien (Modern Art Galerie) 1979
- Aust.Kat. AUDIOVISUELLE BOTSCHAFTEN 1973: Neue Galerie Graz (Hg.): Dreiländerbiennale trigon '73: Audiovisuelle Botschaften (Katalog zur gleichn. Ausstellung: 6.10. bis 11.11. 1973, Künstlerhaus, Graz), Graz () 1973
- BACKES 2001: Backes, Michael: Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarde. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie, München (Wilhelm-Fink-Verlag) 2001
- BARTHES 1990: Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main (Edition Suhrkamp) 1990
- BRAUN 1999: Braun, Reinhard: VIDEOKUNST in Österreich. Ein eiliger Abriß, in: Kunst und Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert, Wien (Brandstätter Verlag) 1999
- BREICHA / URBACH 1982: Breicha, Otto / Urbach, Reinhard (Hg.): Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1989, Salzburg / Wien (Residenz Verlag) 1982
- CHION 1994: Chion, Michel: Audio-Vision. Sound on Screen, New York (Columbia University Press) 1994
- DANIELS / ARNS 2004: Dieter Daniels / Inke Arns: Editorial: Bild und Ton, in: MedienKunstNetz: Bild-Ton Relationen, <<http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/editorial/>>
- DANIELS 2004: Daniels, Dieter: Sound & Vision in Avantgarde & Mainstream, in: MedienKunstNetz: Bild-Ton Relationen, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/sound\\_vision/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/sound_vision/)

- Aust.Kat. DIE ANDERE SEITE 1996: Zauner, Anne / Köstler, Erwin (Hg.): Die andere Seite. Bild, Klang, Text. Grenzgänge in der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts (Katalog zur gleichn. Wanderausstellung: Eröffnung am 19. September 1996, Literaturhaus Wien), Innsbruck (Haymon-Verlag) 1996
- ENGELBACH 2000: Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970, München (Schreiber) 2000
- Aust.Kat. ERNST SCHMIDT JR. 2001: Bilda, Linda / Herrman, Matthias (Hg.): Ernst Schmidt jr. Drehen Sie Filme, aber keine Filme! Filme und Filmtheorie 1964 bis 1987 (Katalog zur Ausstellung "Linda Bilda for Ernst Schmidt Jr.", 14.09. - 11.11.2000, Secession, Wien), Wien (Triton Verlag) 2001
- FELBER 2004: Felber, Andreas: Die Wiener Free-Jazz-Avantgarde. Revolution im Hinterzimmer, Wien / Köln / Weimar (Böhlau) 2004
- FLECK 1982: Fleck, Robert: Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich. Band 1. Die Chronik, Wien (Löcker Verlag) 1982
- FLUSSER 1994: Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt am Main (Fischer-Taschenbuch-Verl.) 1994
- Aust.Kat. FORMLESS 1997: Bois, Yve-Alain / Krauss, Rosalind E. (Hg.): Formless. A User's Guide (Katalog zur gleichn. Ausstellung: 22. Mai - 26. August 1996, Centre Georges Pompidou, Paris), New York (Zone Books) 1997
- Aust.Kat. FÜR AUGEN UND OHREN 1980: : Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte, Installationen, Performances in der Akademie der Künste (Katalog zur gleichn. Ausstellung: 20. Jänner bis 2. März 1980, Berlin, Akademie der Künste), Berlin 1980
- Aust.Kat. GRAPHIKBIENNALE 1975: Verein Wiener Graphikbiennale / Europahaus, Wien / Künstlervereinigung Wiener Secession (Hg.): 2. Wiener Graphikbiennale (Katalog zur gleichn. Ausstellung: 12. Juni - 27. Juli 1975, Secession, Wien), Wien (Verein Wiener Graphikbiennale) 1975
- GRUNDMANN 1981: Grundman, Heidi: zu den sound-arbeiten bildender künstler in den siebziger jahren, in: Haberl, Gerhard (Hg.): herbsttrend, Hg. I, Okt/Nov. 1981
- GRUNDMANN 2000: Grundmann, Heidi: Ein anderer Raum. Sound als Medium der bildenden Kunst, in: Breitwieser, Sabine (Hg.): RE-PLAY : Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich, Köln (König) 2000
- HERZOGENRATH 1982: Herzogenrath, Wulf (Hg.): Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Videobänder - Installationen - Objekte - Performances., Stuttgart (Verlag Gerd Hatje) 1982
- HOFMANN 1965: Hofmann, Werner: Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart (Alfred Körner Verlag) 1987
- Aust.Kat. HORN 1993: : Rebecca Horn Katalog zur gleichn. Ausstellung: 04.03.-01.05.94, Nationalgalerie, Berlin; 27.05.-07.08.94, Kunsthalle Wien; 24.06.93-01.10.93, Guggenheim Museum, New York, Ostfildern (Hatje Cantz Verlag) 1993
- Aust.Kat. KLANGKUNST 1996: de la MOTTE-HABER, Helga (Hg.): Klangkunst (Katalog zur Ausstellung: Sonambiente - Festival für Hören und Sehen, internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste, Berlin, 9.Aug-8.Sep 1996), München (Prestel) 1996
- KLEINER / SZEPANSKI 2003: Kleiner, Marcus S. / Szepanski, Achim (Hg.):

- Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik, Frankfurt am Main (edition suhrkamp) 2003
- KRINZINGER 1979: Krinzinger, Ursula (Hg.): Zur Definition eines neuen Kunstbegriffe. Dokumentation der Vorträge, Performance, Ausstellungen und Workshops, Innsbruck (Galerie Krinzinger) 1979
- KUBELKA 1974/75: Kubelka, Peter: Die Theorie des metrischen Films [1974/75], in: Jutz, Gabriele / Tscherkassky, Peter (Hg.): Peter Kubelka, Wien (PVS) 1995
- KUNST WOFÜR 1980: Kulturamt der Stadt Wien (Hg.): Kunst wofür? - Publikum, Museen, Handel, Politik. Eine Veranstaltung des Kulturamtes d. Stadt Wien (im Okt. 1979 im Festsaal des Alten Rathauses in Wien), Wien / München (Jugend & Volk) 1980
- LAMPALZER 1992: Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge, Wien (Promedia Dr.- u. Verl.-Ges.) 1992
- LANDER / LEXIER 1990: Lander, Dan / Lexier, Micah (Hg.): Sound by artists, Toronto / Banff (Art Metropole / Walter Phillips Gallery) 1990
- LESSING 1766: LESSING, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart (Philipp Reclam Jun.) 1994
- Aust.Kat. LET'S TWIST AGAIN 2006: Dertnig, Carola / Seibold, Stefanie (Hg.): Let's twist again. Was man nicht denken kann, das soll man tanzen. Performance in Wien von 1960 bis heute. Eine psychogeografische Skizze (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung 19.09. - 19.10.2002, Kunsthalle Exnergasse, Wien), Gumpoldskirchen (DeA-Buch-und-Kunstverlag) 2006
- LICHT 2007: Licht, Alan: Sound art. Beyond music, between categories, New York (Rizzoli) 2007
- Aust.Kat. MAGNA 1975: EXPORT, Valie (Hg.): MAGNA. Feminismus, Kunst und Kreativität (Katalog zur gleichn. Ausstellung: 07.03. - 05.04.1975, Galerie nächst St. Stephan, Wien), Wien 1975
- Aust.Kat. MASCULIN - FEMININ 1979: Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung (Hg.): Trigon '79. Masculin - Feminin (Katalog zur gleichn. Ausstellung: 7.10. - 11.11.1979, Künstlerhaus, Neue Galerie, steirischer herbst, Graz), Graz (Kulturreferat d. Steiermärk. Landesregierung) 1979
- MAUR 1985: von Maur, Karin (Hg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhundert, München (Prestel) 1985
- METKEN 1977: Metken, Günter: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln (DuMont) 1977
- Aust.Kat. METROPOLES FESTIVAL 1982: : Metropolis Festival für Video und Filmexperiment (Katalog zur gleichn. Ausstellung: 29.10.-06.11.1982, Alabama Halle, München), München 1982
- MILLER 2008: Miller, Paul D. aka DJ Spooky that Subliminal Kid (Hg.): Sound Unbound. Sampling Digital Music And Culture, Cambridge / London (The MIT Press) 2008
- MOTTE-HABER 1999: de la MOTTE-HABER, Helga (Hg.): Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert (Band 12), Laaber (Laaber-Verlag) 1999
- Aust.Kat. RE-PLAY 2000: Breitwieser, Sabine (Hg.): RE-PLAY : Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich (Katalog zur gleichn.

- Ausstellung: 12.05 - 06.08.2000, Generali Foundation, Wien), Köln (König) 2000
- REBENTISCH 2003: Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag) 2003
- Aust.Kat. RESONANZEN 2002: Schulz, Bernd: Resonanzen. Aspekte der Klangkunst (Katalog zur Ausstellung Resonanzen I: 09.06.-25.08.2002 und Resonanzen II: 15.09.-24.11.2002 in der Stadtgalerie Saarbrücken, in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz Saarbrücken in Kooperation mit der Hochschule der bildenden Künste Saar), Heidelberg (Kehrer) 2002
- ROSCHITZ 1970: Roschitz, Karlheinz: Sprache - Musik - Gestus. Musiktheater, erläutert an Hand von Kompositionen und Schriften von Cage, Helms, Haubenstock-Ramati, Kagel, Ligeti und Schnebel, in: Mauer, Otto / Schulmeister, Otto / Schmidhüs, Karlheinz / Böhm, Anton (Hg.): WORT und WAHRHEIT. Zeitschrift für Religion und Kultur. 25. Jg 1970, Wien (Thomas-Morus-Presse im Verlag Herder) 1970
- RUSCHKOWSKI 1998: Ruschkowski, André: Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen, Stuttgart (Reclam) 1998
- SCHEIB / SANIO 2000: Scheib, Christian / Sanio, Sabine (Hg.): , Saarbrücken (Pfau-Verlag) 2000
- SCHRAMM 1996: Schramm, Caroline: Avantgardistische Geräuschmusik in Rußland, in: : testcard - beiträge zur popgeschichte #3 - November 1996: sound, Mainz (Ventil Verlag) 1996
- SCHUBINGER 2004: Schubinger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Self-Performance und "Self-editing", Berlin (Reimer) 2004
- Aust.Kat. SECHZIGER JAHRE 1996: Institut für Museologie, Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.): die sechziger jahre oder als alles möglich wurde. kunst und kultur in österreich 1960-1970 (Ausstellungskatalog: Schloss Herberstein 24.3.-27.10.1996), St. Johann bei Herberstein (Gutsverwaltung Herberstein) 1996
- SEGEBERG / SCHÄTZLEIN 2005: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien, Marburg (Schüren) 2005
- Aust.Kat. SONAMBIENTE 2006: de la MOTTE-HABER / OSTERWOLD, Matthias / WECKWERTH, Georg / im auftrag der akademie der künste berlin (Hg.): sonambiente berlin 2006 klang kunst sound art, Heidelberg (Kehrer-Verlag) 2006
- Aust.Kat. SOUND OF ART 2008: Louis, Eleonora (Hg.): Sound of art. Musik in der bildenden Kunst. Les Grands Spectacles III (Katalog zur gleichn. Ausstellung: 19.07.-12.10.2008, Museum der Moderne, Mönchsberg, Salzburg), Weitra (Verl. Publication PN°1 Bibliothek der Provinz) 2008
- STERK 1980: Sterk, Harald (Hg.): Die Kunst der 70er Jahre in Oesterreich, Wien/München (Jugend und Volk) 1980
- STRAEBEL 2005: Straebel, Volker: , in: Musik gibt es nicht. Musik soll entstehen im Kopf des Zuschauers / Zuhörers. Dieter Schnebels Instrumentales Theater, <http://www.straebel.de/praxis/index.html?praxis/text/t-schnebel.htm>
- Aust.Kat. THE MOVEMENT OF IMAGES 2006/07: Centre de Création Industrielle (Hg.): Le mouvement des images / The movement of images (Katalog zur gleichn. Ausstellung: 9. April 2006 - 29. Jänner 2007, Centre Pompidou, Paris), Paris (Ed. du Centre Pompidou) 20069



- Aust.Kat. TÖNE & GEGENTÖNE 1983: Wiener Festwochen (Hg.): Töne & Gegentöne - eine Musikausstellung. eine Produktion der Wiener Festwochen in Zusammenarbeit mit der Ö3-Musicbox. (Katalog und Programmheft zur gleichn. Ausstellung: 08. - 28. Mai 1983, Secession und Szene Wien, Wien), Wien (Wiener Festwochen) 1983
- VEDRILLA 2008: Vedrilla, Ronald: Auf den Spuren der Tonspur. Vom Stummen zum tönenden Film, in: schmalfilm 01\*2008, Berlin (Schiele & Schön) 2008
- von MAUR 1985: von MAUR, Karin (Hg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München (Prestel) 1985
- WEIBEL 1982: Weibel, Peter: Kunstexpansion: Grenzkunst, in: Breicha, Otto / Urbach, Reinhard (Hg.): Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1989, Salzburg / Wien (Residenz Verlag) 1982
- WEIBEL 1983/84: Weibel, Peter: Zur Geschichte der Künstlerfotografie. Teil III - Künstlerfotografie in Österreich 1951-1983, Abschnitt 2, in: Camera Austria Nr. 13 1983/84
- WEIERMAIR 1976: Weiermair, Peter: Anmerkungen zu den Body-Works, in: Rossacher, Kurt (Hg.): alte und moderne kunst. 21. Jg. Heft 148/49, Salzburg (AMK-Verlag) 1976
- ZIELINSKI 1989: Zielinski, Siegfried: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt Taschenbuch Verlag) 1989
- ZIELINSKI 2002: Zielinski, Siegfried: Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens , Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2002
- ZWEITSCHRIFT 1976: Erloff, Uta / Erloff, Michael / Jörgens, Lutz (Hg.): Zweitschrift: Neue Musik. September 1976, Gießen (Anabas-Verlag) 1976



## Abbildungen

# Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Laurie Anderson, Live-Performance, 27. April 1978, Österreichischen Kunstverein, Wien, im Rahmen des Internationalen Performance Festivals (Quelle: <a href="http://www.mka.at">http://www.mka.at</a> ).....	5
Abbildung 2: Giuseppe Chiari, Live-Performance mit Bösendorfer Flügel, 29. April 1978, Österreichischen Kunstverein, Wien, im Rahmen des Internationalen Performance Festivals (Quelle: <a href="http://www.mka.at">http://www.mka.at</a> ).....	5
Abbildung 3: Filmstreifen Detail aus Peter Kubelka: „Arnulf Rainer“ (1958-60), 35mm, Ton, 6:24min. (Quelle: <a href="http://www.emaf.de/_emaf/typo3temp/pics/3e0ca5159a.jpg">www.emaf.de/_emaf/typo3temp/pics/3e0ca5159a.jpg</a> ).....	6
Abbildung 4: Valie EXPORT, TONFILM, 1969 (Quelle: ZWEITSCHRIFT 1976).....	7
Abbildung 5: Valie EXPORT „Split Reality“, Konzept-Titel: „Demonstration“, 1967; Titel Video Aktion „Split Reality“, 1970; gezeigt u.a. bei Trigon '73 - Audiovisuelle Botschaften. (Quelle: RE-PLAY 2000, S. 188).....	8
Abbildung 6: Valie EXPORT, I am beat (Quelle: ZWEITSCHRIFT 1976).....	9
Abbildung 7: Valie EXPORT, Raumsehen und Raumhören (Quelle: <a href="http://www.mka.at">www.mka.at</a> ).....	9
Abbildung 8: Valie EXPORT, Raumsehen und Raumhören, Performance-Set (Quelle: <a href="http://www.medienkunstnetz.de">www.medienkunstnetz.de</a> ).....	10
Abbildung 9: Valie EXPORT, Raumsehen und Raumhören - "Videogramme", Konzept zur Closed-Circuit-Performance (Quelle: <a href="http://www.medienkunstnetz.de">www.medienkunstnetz.de</a> ).....	11
Abbildung 10: Chaldni'sche Klangfiguren (Quelle: <a href="http://www.physics.ucla.edu/demoweb/demomanual/acoustics/effects_of_sound/chaldni_plate.html">http://www.physics.ucla.edu/demoweb/demomanual/acoustics/effects_of_sound/chaldni_plate.html</a> ).....	11
Abbildung 11: Alexander Vitkine, Sonoscop-Figur, (Quelle: ARS ELECTRONICA 1979).....	12
Abbildung 12: Mauricio Kagel, Ludwig van, (Quelle: <a href="http://www.fdk-berlin.de">www.fdk-berlin.de</a> ).....	13
Abbildung 13: Filmstills aus: Mauricio Kagel, Match (1966, 27min, 16mm), „MATCH stars new music stars Siegfried Palm and Christoph Caskel as instrumentalists at odds with one another.“ (Quelle: <a href="http://www.ubu.com/film/kagel.html">http://www.ubu.com/film/kagel.html</a> ).....	14
Abbildung 14: Solo (für einen Dirigenten) von Mauricio Kagel, 1967 (Quelle: SOUND OF ART 2008).....	14
Abbildung 15: Dieter Schnebel, MO-NO: Musik zum Lesen, 1969 (Quelle: <a href="http://www.medienkunstnetz.de">www.medienkunstnetz.de</a> ).....	15
Abbildung 16: Auszug aus Dieter Schnebel: MO-NO. Musik zum Lesen, Köln (DuMont) 1969 (zitiert nach: STRAEBEL 2005).....	15
Abbildung 17: Roman Haubenstock-Ramati, Konstellation, Lithographie, 1971 (Quelle: DIE ANDERE SEITE 1996).....	16
Abbildung 18: Performance "Zwei Zimmer"; Galerie Grita Insam, 1988, Screenshot.....	17
Abbildung 19: Filmstill aus "Ein Film ist eine Woche", 1980.....	17
Abbildung 20: Ein Film ist eine Woche - Aufführungs-Chronologie.....	18
Abbildung 21: Tom Marioni, "Sieh her, was ich sage (See what I'm saying)", Drei Zeichnungen, mit Trommelbesen auf Schmirgelpapier, 1972-78 aufgeführt (Bearbeitung über mehrere Stunden), je 55,8x71,4cm (Quelle: MAUR 1985).....	19
Abbildung 22: Gerhard Rühm, Aus der Serie "Konstellationen", 1954-64 (Quelle: WIENER	

GRUPPE 1997).....	20
Abbildung 23: Cover von: Bleistiftmusik, 1980, Box mit Musikkassette und 20 Diapositiven (Quelle: <a href="http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlungav/html_sammlung/r/ruehm_1982_87.html">http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlungav/html_sammlung/r/ruehm_1982_87.html</a> ).....	20
Abbildung 24: Renate Kowanz-Kocer bei der Diplompräsentation, 1979 (Quelle: Archiv der Künstlerin).....	21
Abbildung 25: Installationsansicht Europa 79 (Quelle: <a href="http://www.kunstforum.de">www.kunstforum.de</a> ).....	21
Abbildung 26: Polaroid von der Diplompräsentation der "Akustisch-Optischen Aufzeichnungen", 1978.....	22
Abbildung 27: Akustisch Optische Aufzeichnung, Detail der Fotografie 1.....	23
Abbildung 28: Akustisch-Optische Aufzeichnungen, Detail aus Fotografie 5.....	23
Abbildung 29: "Akustisch-Optische Aufzeichnungen", Detail aus Fotografie 7.....	24
Abbildung 30: Alvin Lucier, Sitting in a Room, 1970.....	24
Abbildung 31: Arnulf Rainer, Tannhäuser, 1972/3, Öl, Ölkreide, Bleistift auf Foto, 60x55cm (Quelle: Aigner, Carl / Gachnang, Johannes / Zambo, Helmut (Hg.): Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektive. Retrospektive 1947-1997, Wien / München (Verlag Christian Brandstätter) 1997) .....	25
Abbildung 32: Arnulf Rainer, Anonym, 1982, Kaltnadelradierung auf Heliogravure (Quelle: Kunstmuseum Bonn (Hg.): Arnulf Rainer. Die Radierungen, Bonn (Wienand) 1997) .....	26
Abbildung 33: Still aus dem Dokumentationsfilm zur Diplomarbeit.....	27
Abbildung 34: Still aus dem Dokumentationsfilm zum Entstehungsprozeß der Diplomarbeit.....	27
Abbildung 35: Akustisch-Optische Aufzeichnungen, Detail aus Fotografie 10.....	28
Abbildung 36: Jackson Pollock in seinem Studio, Fotografie: Hans Namuth, 1950 (Quelle: Internet) .....	29
Abbildung 37: Renate Kowanz-Kocer, Fotografie aus der Audio-Foto-Installation Entlastungsgerinne.....	30
Abbildung 38: Filmstill aus Renate Kowanz-Kocers Video "Grau-Schwarz", 1981.....	31
Abbildung 39: Ausstellungsdokumentation, Präsentation "Ohne Titel" in der Ausstellung "Every Day", Salzburger Kunstverein 2006.....	31
Abbildung 40: Filmstills aus: Ohne Titel, 1979.....	32
Abbildung 41: Rebecca Horn, Berlin (10.11.1974-28.01.1975) - Übungen in neuen Stücken: Unter dem Wasser schlafen und dinge sehen, die sich in weiter Ferne abspielen, D, 1974/5, 40min, Farbe; Still aus: Übung 1 - Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren (Quelle:40JAHREVIDEOKUNST 2006, S. 153).....	32
Abbildung 42: Rebecca Horn, Bleistiftmaske, dat. 1972 oder 1973, Videofilm und 16mm Film-"Performance 2" (Quelle: <a href="http://www.herner-netz.de/Rebecca-Horn-031106/Rebecca_Horn_2.jpg">http://www.herner-netz.de/Rebecca-Horn-031106/Rebecca_Horn_2.jpg</a> ).....	33
Abbildung 43: Nam June Paik, Performance: Zen for Head, Interpretation von La Monte Youngs Composition 1960 #10 to Bob Morris, aufgeführt an den Fluxusfestspielen Neuerster Musik, Wiesbaden, 1962 (Quelle: MOTTE-HABER 1999).....	34
Abbildung 44: Filmstill aus: Ohne Titel, 1979.....	34
Abbildung 45: Len Lye, Rhythm, 1957 (Quelle: THE MOVEMENT OF IMAGES 2006/07).....	35

Abbildung 46: Abbildungen zu "Ohne Titel" im Katalog MASCULIN-FEMININ 1979.....	36
Abbildung 47: Renate Kowanz-Kocer, Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch - das Geräusch beeinflußt die Bewegung, 1979, Videostills.....	37
Abbildung 48: Renate Kowanz-Kocer, Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch - das Geräusch beeinflußt die Bewegung, 1979 (Quelle: LET'S TWIST AGAIN 2006).....	38
Abbildung 49: Takeshi Kosugi bespielt zur Eröffnung des Zyklus "Musik am Sonntagnachmittag" die Wände des Instituts Unzeit in Berlin mit elektrisch verstärkten Mikadostäbchen, 30.10.1983 (Quelle: KLANGKUNST 1996).....	39
Abbildung 50: Sven-Ake Johansson bespielt die Wände des Instituts Unzeit in Berlin mit Plastik- Butterbrotdosen aus DDR-Produktion, 06.06.1985 (Quelle: KLANGKUNST 1996).....	39
Abbildung 51: Renate Kowanz-Kocer, Sound-Installation, 1979, eine der an der Wand angebrachten Fotografien.....	40
Abbildung 52: Laurie Anderson, Headphone-Table (Quelle: AUDIOSCENE 1979).....	41
Abbildung 53: Partiturseite aus »Risveglio di una città« (1913) von Luigi Russolo (Quelle: www.medienkunstnetz.de).....	41
Abbildung 54: Walter Ruttmann, Partitur-Element zu »Weekend«, 1930 (Quelle: www.kunstradio.at).....	42
Abbildung 55: Renate Kowanz-Kocer, Sound-Installation, 1979, Auswahl der applizierten Fotografien.....	42
Abbildung 56: Renate Kowanz-Kocer, Sound-Installation, 1979, Ausstellungsansicht .....	43
Abbildung 57: Bernhard Leitner, Tonskulptur, 1972 (Quelle: www.bernhard.eitner.com.....	44
Abbildung 58: Screenshot aus "Schuhe", Video, 1980.....	44
Abbildung 59: Renate Kowanz-Kocer, Foto aus der Installation "Entlastungsgerinne", 1979.....	45
Abbildung 60: Renate Kowanz-Kocer, Foto aus der Installation "Entlastungsgerinne", 1979.....	45
Abbildung 61: Renate Kowanz-Kocer, Foto aus der Installation "Entlastungsgerinne", 1979.....	45
Abbildung 62: Renate Kowanz-Kocer, Anordnungsskizze der Fotografien aus "Entlastungsgerinne", 1979.....	46
Abbildung 63: Fotografie aus "Entlastungsgerinne", 1978.....	46

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber/innen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abgekürzte Quellenangaben beziehen sich auf die Literaturliste im vorliegenden Dokument.  
Werkabbildungen ohne Quellenangabe stammen sämtlich aus dem Archiv der Künstlerin.





*Abbildung 1: Laurie Anderson, Live-Performance, 27. April 1978, Österreichischen Kunstverein, Wien, im Rahmen des Internationalen Performance Festivals (Quelle: <http://www.mka.at>)*



*Abbildung 2: Giuseppe Chiari, Live-Performance mit Bösendorfer Flügel, 29. April 1978, Österreichischen Kunstverein, Wien, im Rahmen des Internationalen Performance Festivals (Quelle: <http://www.mka.at>)*





Abbildung 3: Filmstreifen Detail aus Peter Kubelka: „Arnulf Rainer“ (1958-60), 35mm, Ton, 6:24min. (Quelle: [www.emaf.de/\\_emaf/typo3temp/pics/3e0ca5159a.jpg](http://www.emaf.de/_emaf/typo3temp/pics/3e0ca5159a.jpg))

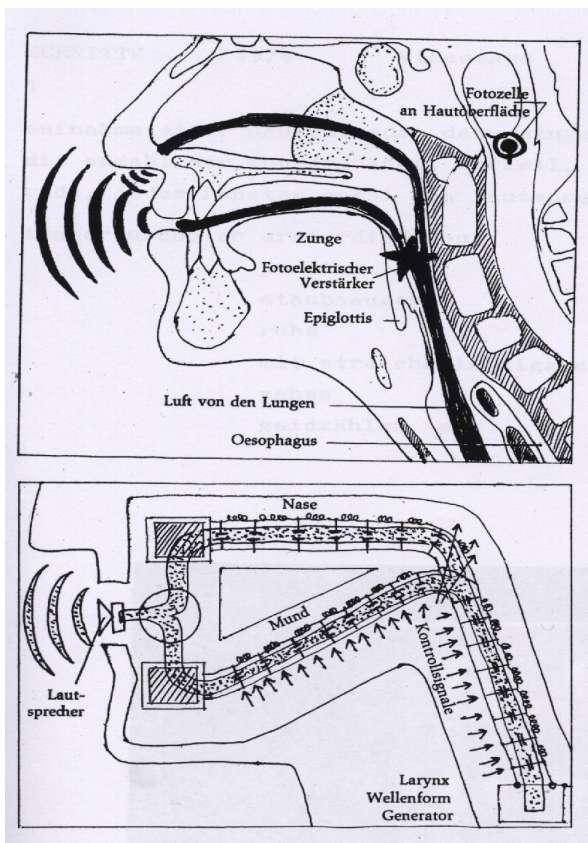


Abbildung 4: Valie EXPORT, TONFILM, 1969 (Quelle: ZWEITSCHRIFT 1976)



Abbildung 5: Valie EXPORT „Split Reality“, Konzept-Titel: „Demonstration“, 1967; Titel Video Aktion „Split Reality“, 1970; gezeigt u.a. bei Trigon '73 - Audiovisuelle Botschaften. (Quelle: RE-PLAY 2000, S. 188)

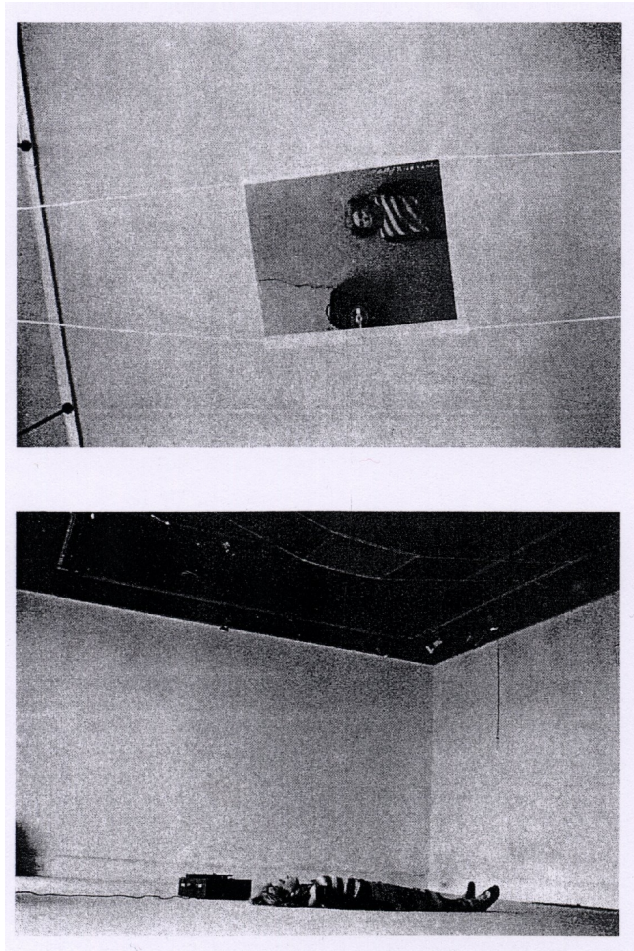


Abbildung 6: Valie EXPORT, *I am beat* (Quelle: ZWEITSCHRIFT 1976)



Abbildung 7: Valie EXPORT, *Raumsehen und Raumhören* (Quelle: [www.mka.at](http://www.mka.at))





Abbildung 8: Valie EXPORT, Raumsehen und Raumhören, Performance-Set  
(Quelle: [www.medienkunstnetz.de](http://www.medienkunstnetz.de))

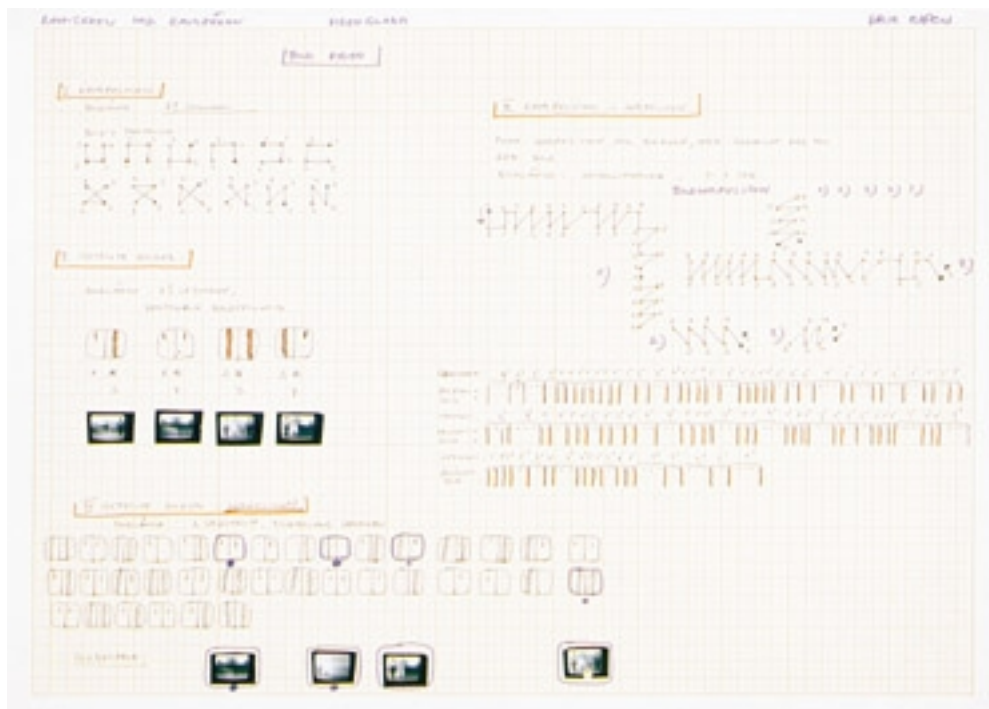


Abbildung 9: Valie EXPORT, Raumsehen und Raumhören - "Videogramme", Konzept zur  
Closed-Circuit-Performance (Quelle: [www.medienkunstnetz.de](http://www.medienkunstnetz.de))

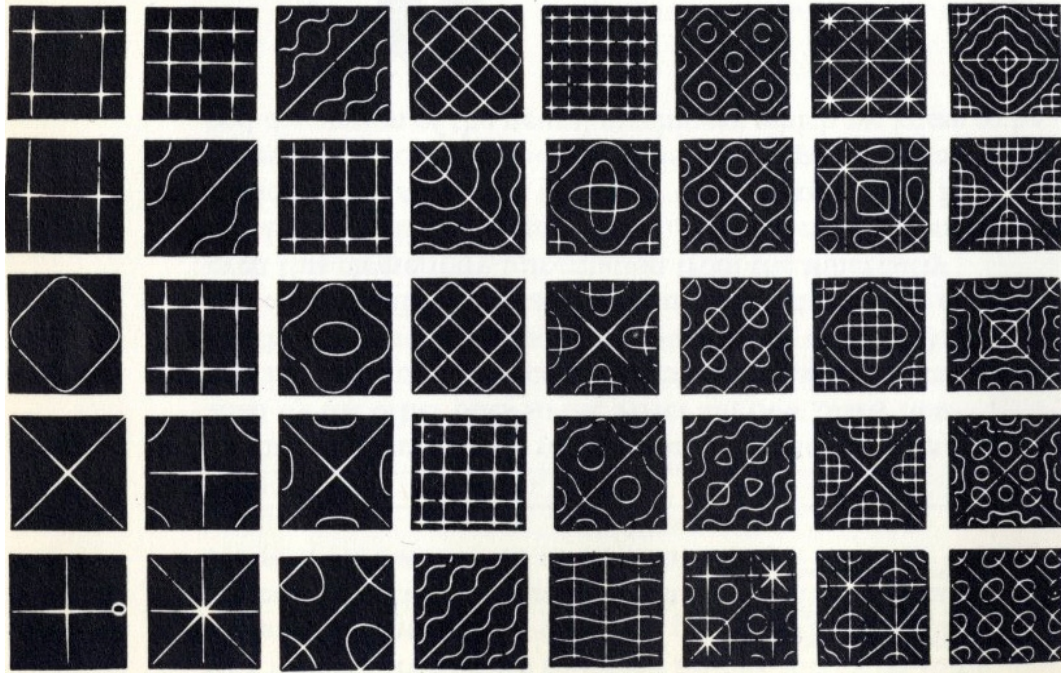


Abbildung 10: Chladni'sche Klangfiguren (Quelle:  
[http://www.physics.ucla.edu/demoweb/demomanual/acoustics/effects\\_of\\_sound/chladni\\_plate.html](http://www.physics.ucla.edu/demoweb/demomanual/acoustics/effects_of_sound/chladni_plate.html))

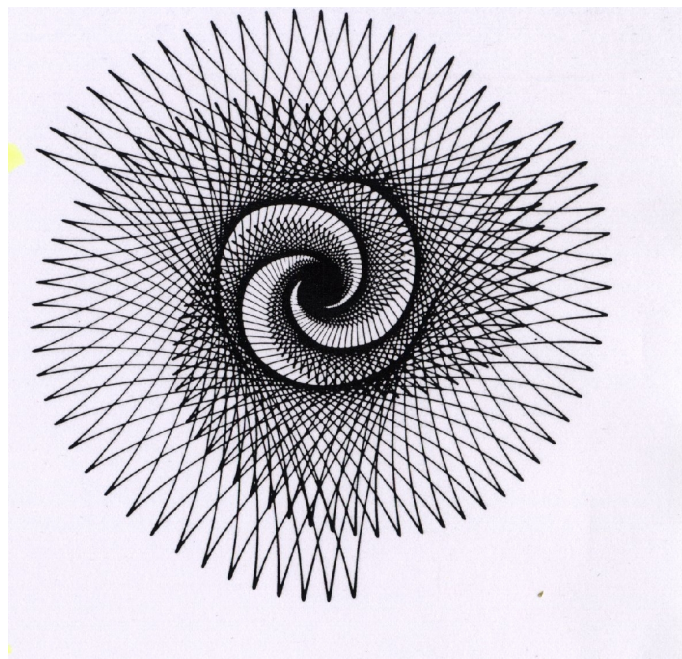


Abbildung 11: Alexander Vitkine, Sonoscop-Figur, (Quelle:  
 ARS ELECTRONICA 1979)





Abbildung 12: Mauricio Kagel, *Ludwig van*, (Quelle: [www.fdk-berlin.de](http://www.fdk-berlin.de))





Abbildung 13: Filmstills aus: Mauricio Kagel, *Match* (1966, 27min, 16mm), „MATCH stars new music stars Siegfried Palm and Christoph Caskel as instrumentalists at odds with one another.“ (Quelle: <http://www.ubu.com/film/kagel.html>)

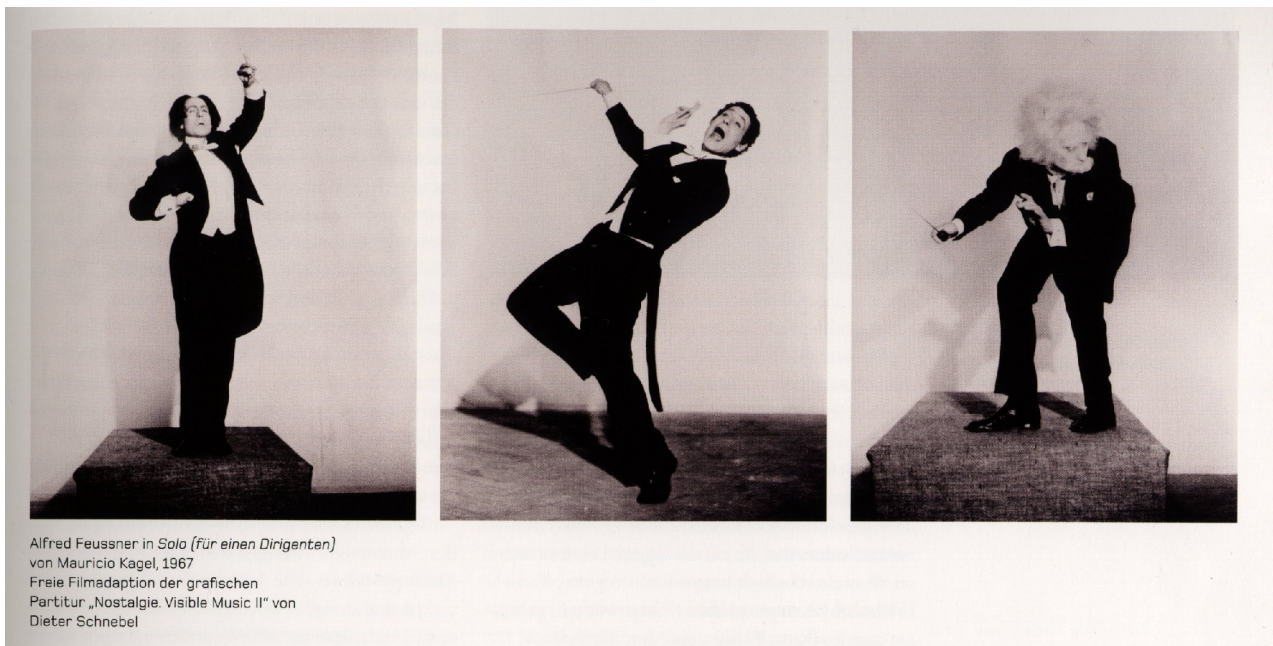


Abbildung 14: *Solo (für einen Dirigenten)* von Mauricio Kagel, 1967 (Quelle: *SOUND OF ART* 2008)

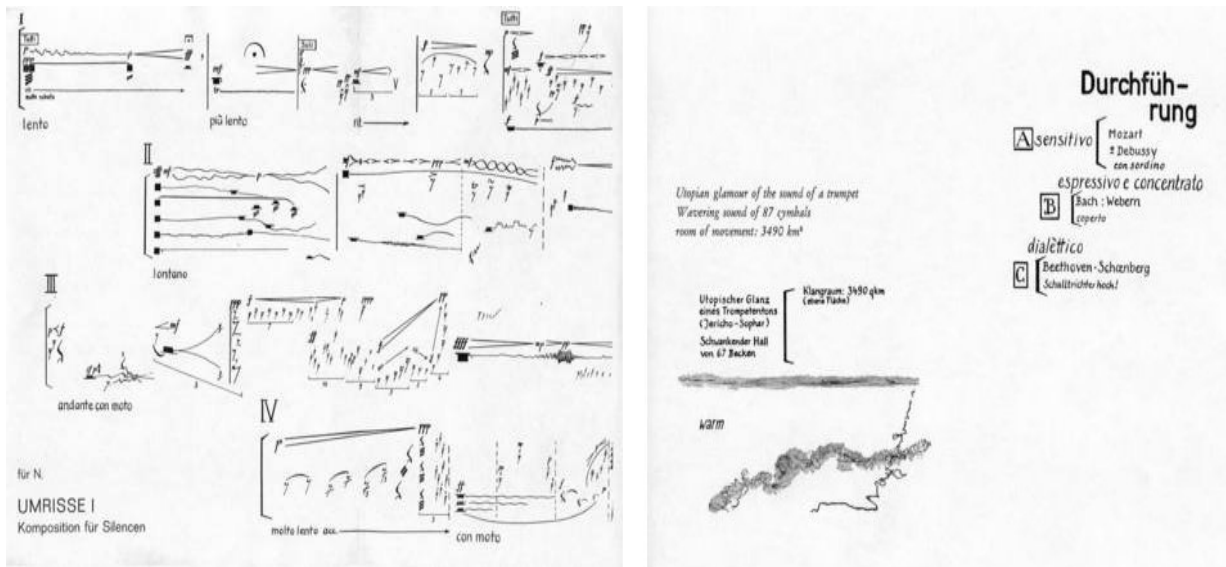


Abbildung 15: Dieter Schnebel, MO-NO: Musik zum Lesen, 1969 (Quelle: [www.medienkunstnetz.de](http://www.medienkunstnetz.de))

"Monoton rollt ferner Verkehr, grollender Donner, dröhnen Panzer. Vorhin Geraun in diesem Zimmer. Und drüben in jener Kirche Gemurmél – Hall des Sakralen Raums. Zuhause läuft endlos Wasser, zischend und gurgelnd. Stille und trockener Schall (Klinikatmosphäre). Stahl dringt lautlos ins Fleisch. Raschelnde Blätter vorm Fenster, jenseits des Bachs zirpen Grillen. Das gleichförmige Rauschen des Schiffs, das spärlich den Ozean durchfurcht."

"Und nun hören Sie sich selbst; das, was Sie an Akustischem erzeugen: Hier und da Geräusche in ihrem Mund. Sie schlucken, bewegen die Zunge. Das regelmäßige Auf und Ab Ihres Atems. Adagio. Oder hielten Sie einen Augenblick den Atem an? Vielleicht – eines Seufzers Aufschnaufen. Spannungen, Entspannungen. Vernehmen Sie nun das Pulsieren Ihres Herzens. Pocht es nun schneller? – – Langsamer?"

Abbildung 16: Auszug aus Dieter Schnebel: MO-NO. Musik zum Lesen, Köln (DuMont) 1969 (zitiert nach: STRAEBEL 2005)

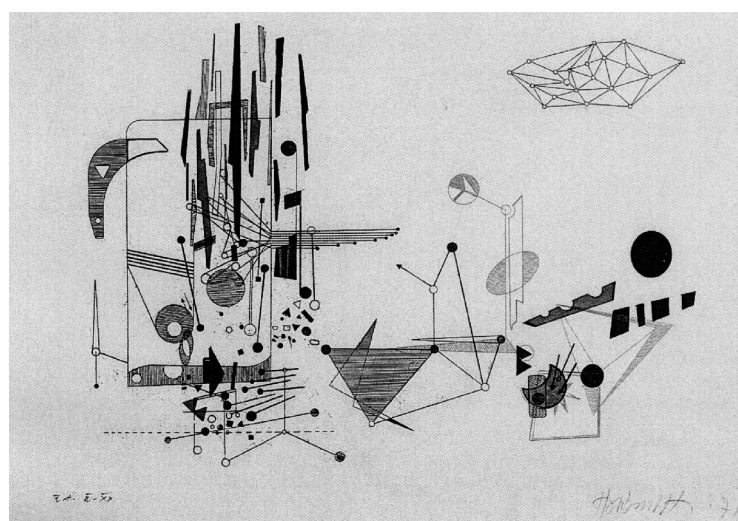


Abbildung 17: Roman Haubenstock-Ramati, Konstellation, Lithographie, 1971 (Quelle: DIE ANDERE SEITE 1996)





*Abbildung 18: Performance "Zwei Zimmer"; Galerie Grita Insam, 1988, Screenshot*



*Abbildung 19: Filmstill aus "Ein Film ist eine Woche", 1980*



23. - 29.  
 mit Renate Kocer : Jan. 1980 bis

Ein Film ist eine Woche

- 24/ 2-Spur Magn., Liveton : -FILMTON-  
 4.2. : 1. Version ( ohne Magnetton)  
 8.2.1980 : Videoband mit -FILMTON-: F.Koglmann (Tr.Ph.)  
 (2. + 3.Version) M.Malli (sSs)  
 26.2.1980; Österr. Filmmuseum : mit Koglmann,Malli  
 (4. Version)  
 11. 6.1980 : "Österr. Avantgarde-und Undergroundfilm"  
 (1950 - 1980 im Z - Club  
 {5.Version + Cover} + Magnetton  
 5. 8. 1980 Österr. Filmtage (Kapfenberg)  
 ( 6. Version , neuer Magnetton,  
 Live - Ton zu rückwärtslaufenden Film)  
 29.10.1980: Galerie Krinzinger, Innsbruck  
 (7.Version, Magnetton + Koglmann,Malli)  
 12 .4. 1981: Friedhofstraße 6 (Linz)  
 ( 8. Version, mit Briefteil, Magnetton u.  
 Koglmann, Malli.)  
 16.3.1982: Retrospektiva Internationale Videocine  
 Bologna  
 (9. Version, neuer Magnetton)

Abbildung 20: Ein Film ist eine Woche - Aufführungs-Chronologie

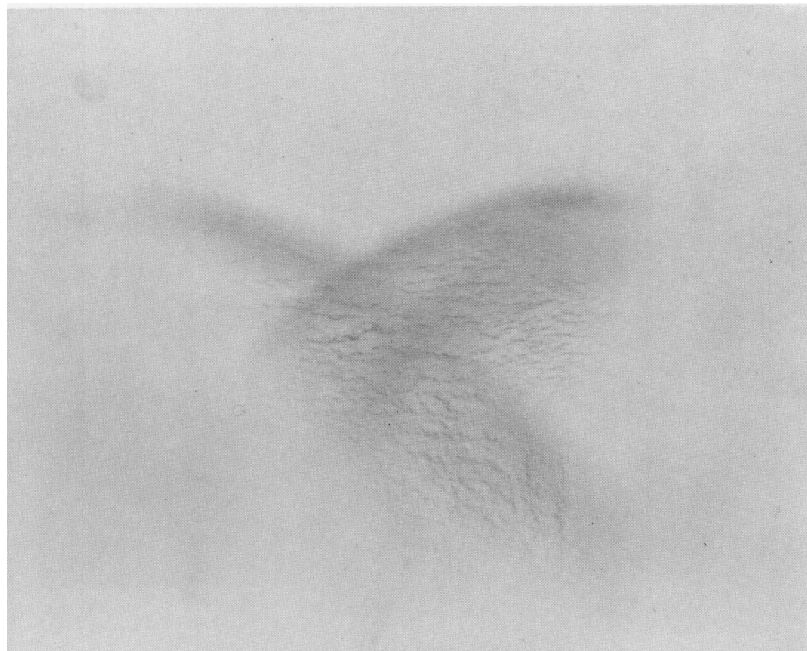


Abbildung 21: Tom Marioni, "Sieh her, was ich sage (See what I'm saying)", Drei Zeichnungen, mit Trommelbesen auf Schmirgelpapier, 1972-78 aufgeführt (Bearbeitung über mehrere Stunden), je 55,8x71,4cm (Quelle: MAUR 1985)

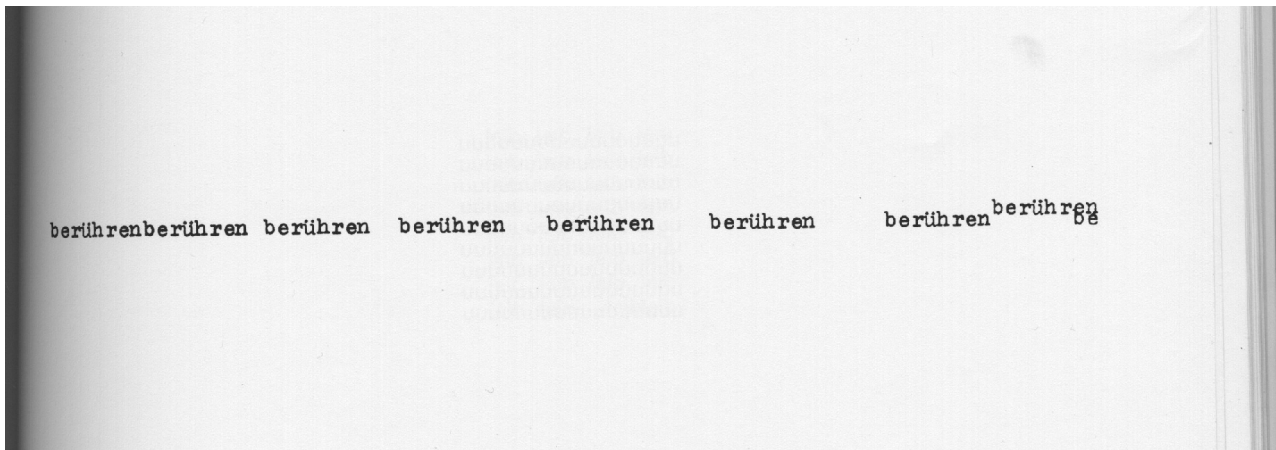


Abbildung 22: Gerhard Rühm, Aus der Serie "Konstellationen", 1954-64 (Quelle: WIENER GRUPPE 1997)



Abbildung 23: Cover von: Bleistiftmusik, 1980, Box mit Musikkassette und 20 Diapositiven (Quelle: [http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlungav/html\\_sammlung/r/ruehm\\_1982\\_87.html](http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlungav/html_sammlung/r/ruehm_1982_87.html))



Abbildung 24: Renate Kowanz-Kocer bei der Diplompräsentation, 1979  
(Quelle: Archiv der Künstlerin)

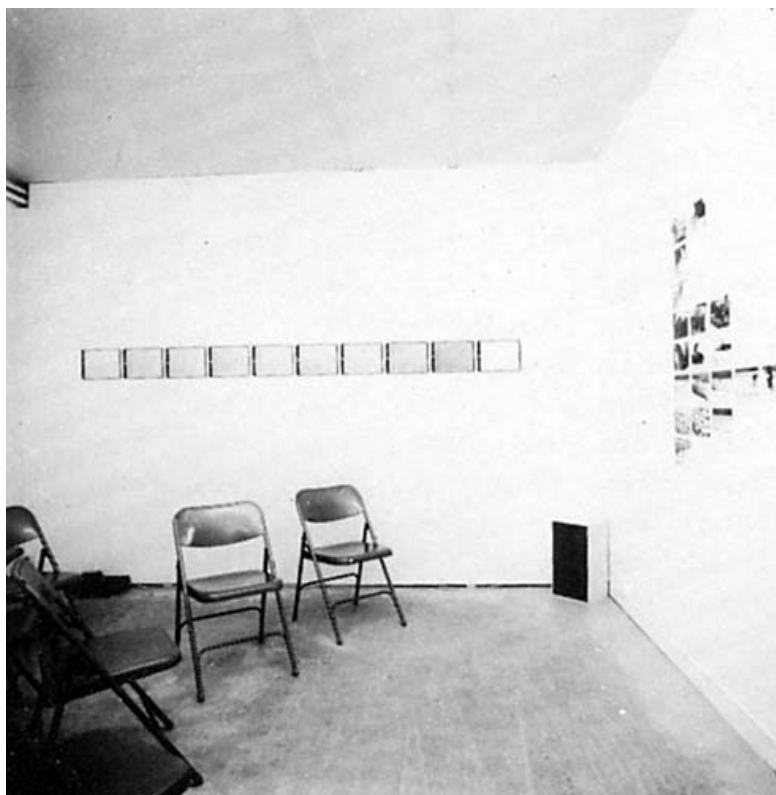
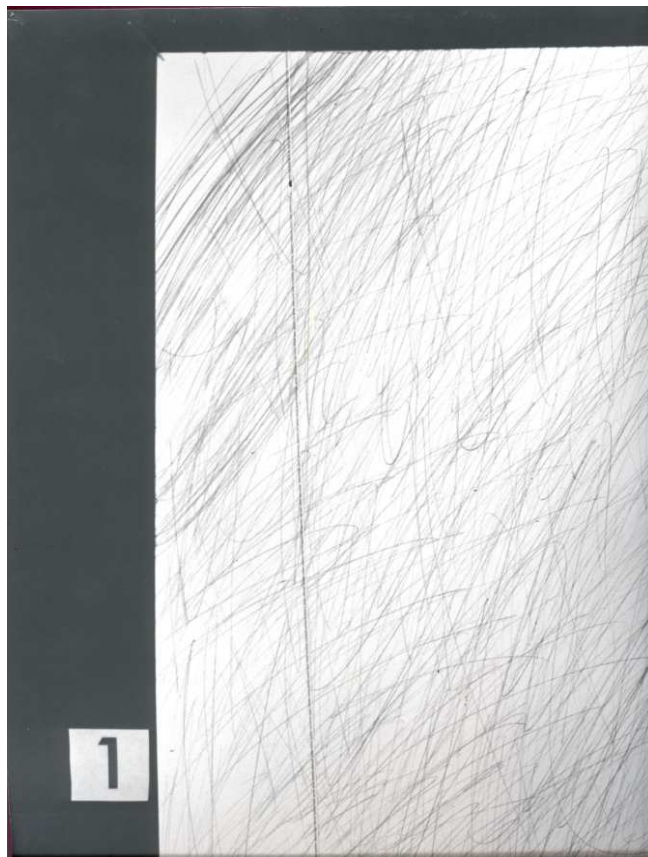


Abbildung 25: Installationsansicht Europa 79 (Quelle:  
[www.kunstforum.de](http://www.kunstforum.de))

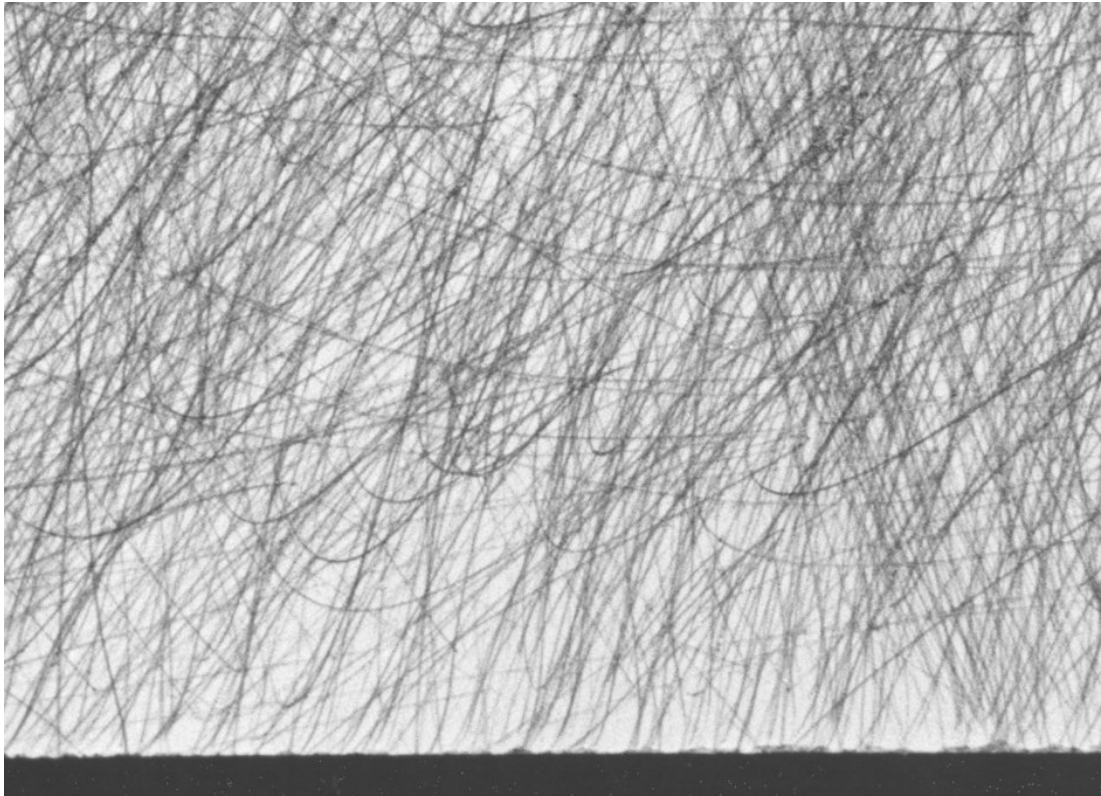


*Abbildung 26: Polaroid von der Diplompräsentation der "Akustisch-Optischen Aufzeichnungen", 1978*

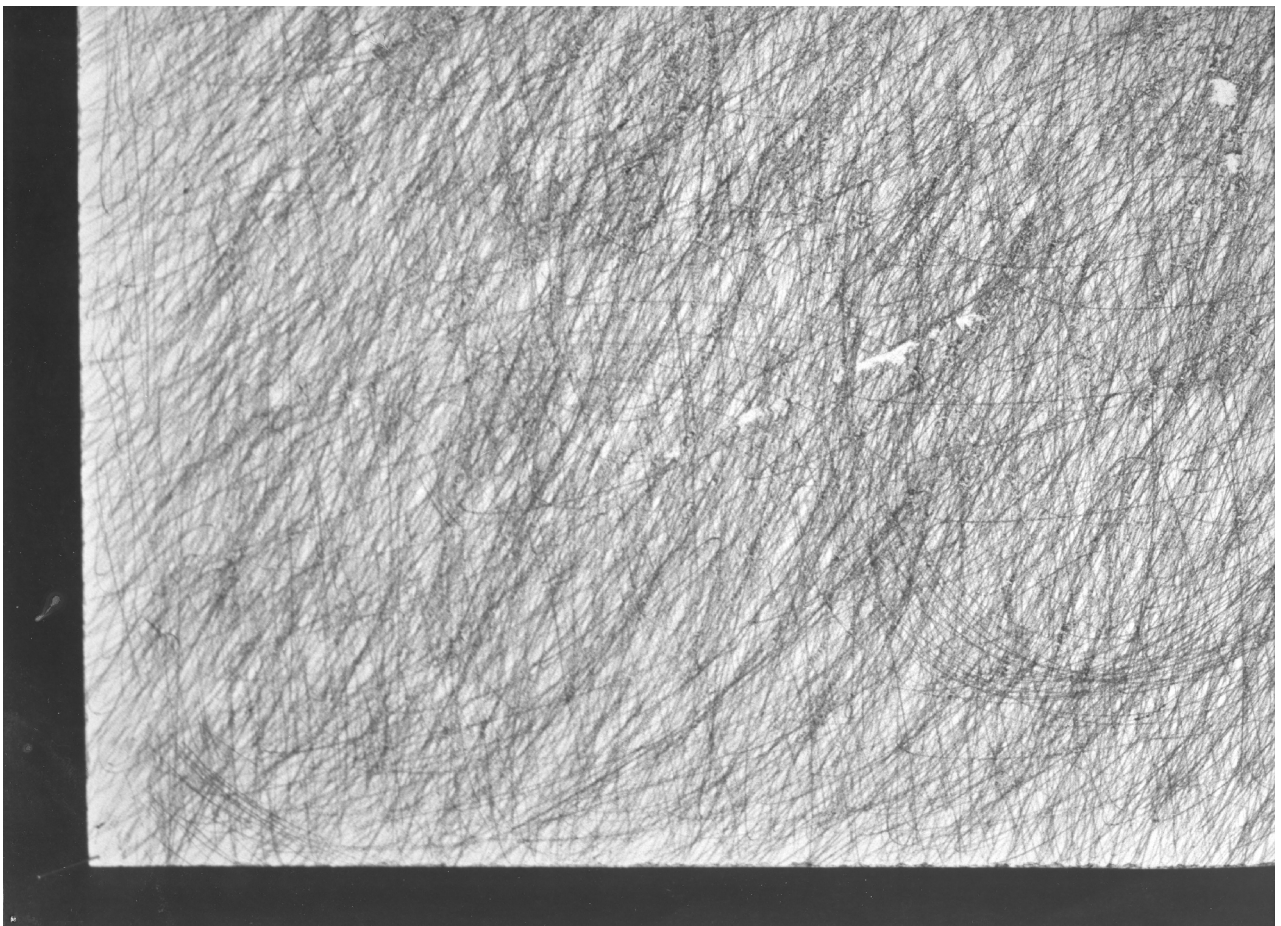


*Abbildung 27: Akustisch Optische Aufzeichnung, Detail der Fotografie 1*





*Abbildung 28: Akustisch-Optische Aufzeichnungen, Detail aus Fotografie 5*



*Abbildung 29: "Akustisch-Optische Aufzeichnungen", Detail aus Fotografie 7*



Abbildung 30: Alvin Lucier, *Sitting in a Room*, 1970



Abbildung 31: Arnulf Rainer, *Tannhäuser*, 1972/3, Öl, Ölkreide, Bleistift auf Foto, 60x55cm (Quelle: Aigner, Carl / Gachnang, Johannes / Zambo, Helmut (Hg.): *Arnulf Rainer. abgrundtiefe - perspektive. Retrospektive 1947-1997*, Wien / München (Verlag Christian Brandstätter) 1997)

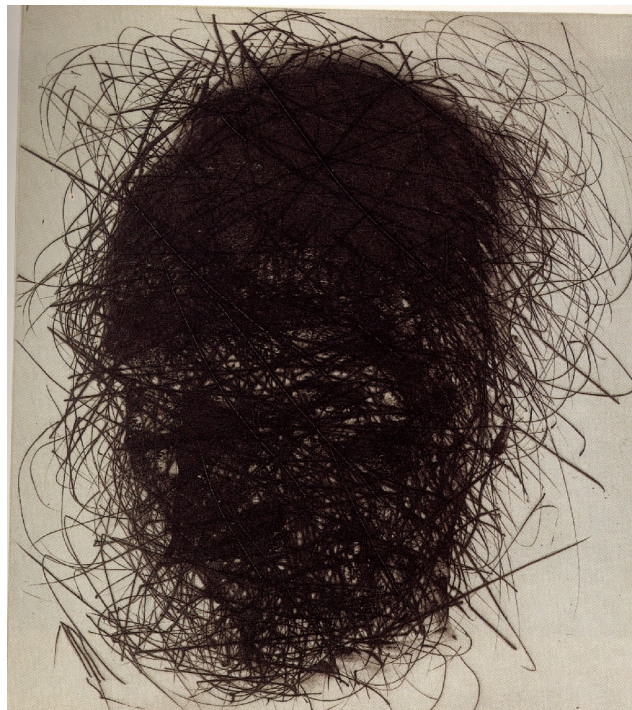


Abbildung 32: Arnulf Rainer, *Anonym*, 1982, Kaltnadelradierung auf Heliogravure (Quelle: Kunstmuseum Bonn (Hg.): *Arnulf Rainer. Die Radierungen*, Bonn (Wienand) 1997)





*Abbildung 33: Still aus dem Dokumentationsfilm zur Diplomarbeit*



*Abbildung 34: Still aus dem Dokumentationsfilm zum Entstehungsprozeß der Diplomarbeit*



*Abbildung 35: Akustisch-Optische Aufzeichnungen, Detail aus Fotografie 10*





*Abbildung 36: Jackson Pollock in seinem Studio, Fotografie: Hans Namuth, 1950 (Quelle: Internet)*



*Abbildung 37: Renate Kowanz-Kocer, Fotografie aus der Audio-Foto-Installation Entlastungsgerinne*



Abbildung 38: Filmstill aus Renate Kowanz-Kocers Video "Grau-Schwarz", 1981

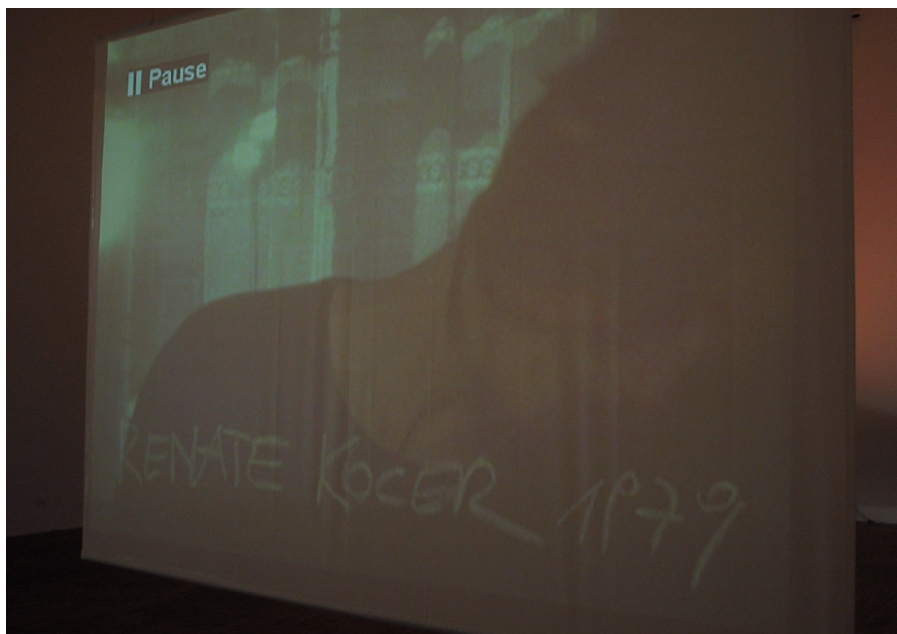


Abbildung 39: Ausstellungsdokumentation, Präsentation "Ohne Titel" in der Ausstellung "Every Day", Salzburger Kunstverein 2006





Abbildung 40: Filmstills aus: *Ohne Titel*, 1979



Abbildung 41: Rebecca Horn, Berlin (10.11.1974-28.01.1975) - *Übungen in neuen Stücken: Unter dem Wasser schlafen und dinge sehen, die sich inweiter Ferne abspielen*, D, 1974/5, 40min, Farbe; Still aus: *Übung 1 - Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren* (Quelle: 40JAHREVIDEOKUNST 2006, S. 153)





Abbildung 42: Rebecca Horn, Bleistiftmaske, dat. 1972 oder 1973, Videofilm und 16mm Film- "Performance 2" (Quelle: [http://www.herner-netz.de/Rebecca-Horn-031106/Rebecca\\_Horn\\_2.jpg](http://www.herner-netz.de/Rebecca-Horn-031106/Rebecca_Horn_2.jpg))

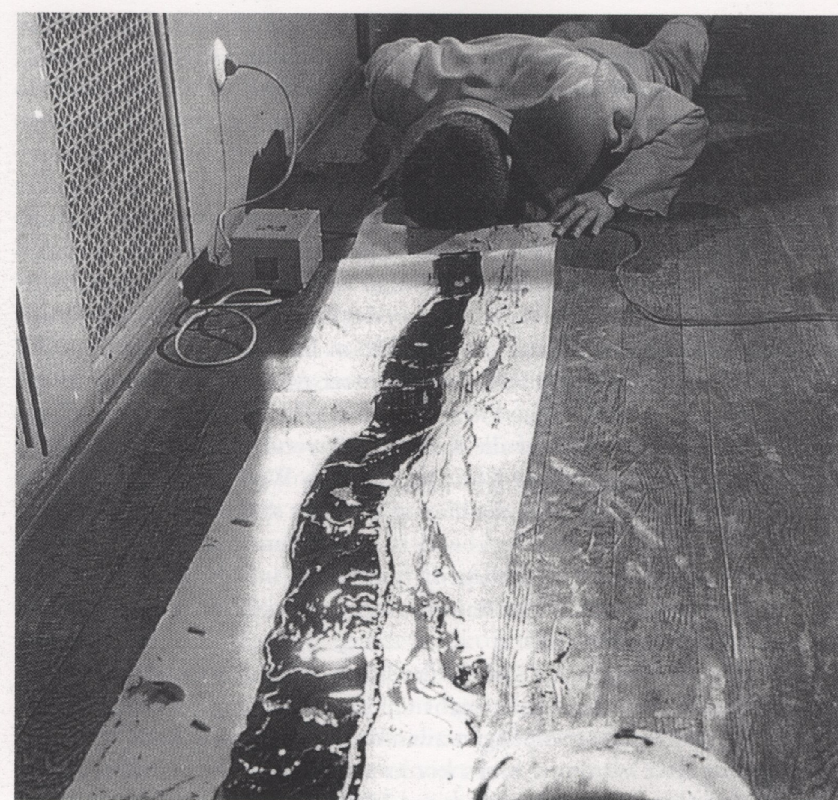


Abbildung 43: Nam June Paik, Performance: Zen for Head, Interpretation von La Monte Youngs Composition 1960 #10 to Bob Morris, aufgeführt an den Fluxusfestspielen Neuer Musik, Wiesbaden, 1962 (Quelle: MOTTE-HABER 1999)



Abbildung 44: Filmstill aus: *Ohne Titel*, 1979

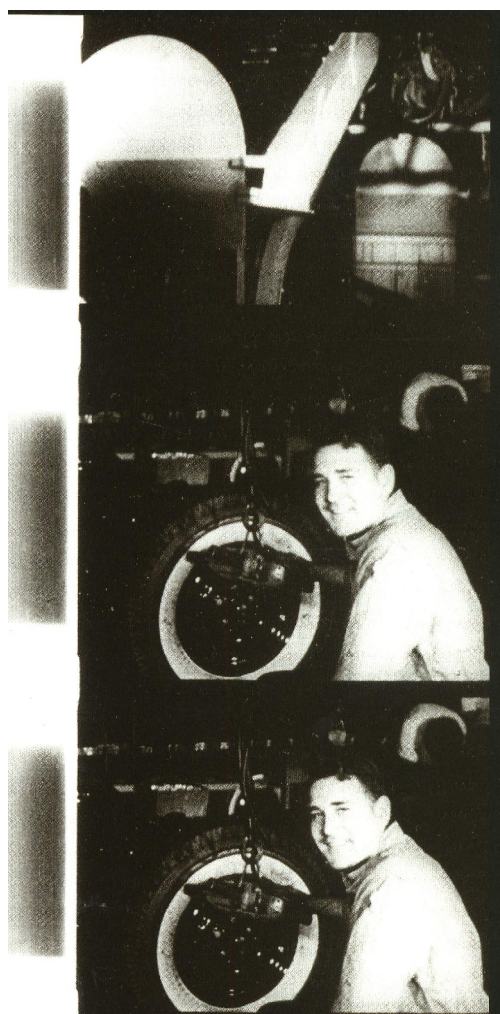


Abbildung 45: Len Lye, *Rhythm*, 1957 (Quelle: *THE MOVEMENT OF IMAGES* 2006/07)





Abbildung 46: Abbildungen zu "Ohne Titel" im Katalog  
MASCULIN-FEMININ 1979



Abbildung 47: Renate Kowanz-Kocer, Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch - das Geräusch  
beeinflusst die Bewegung, 1979, Videostills



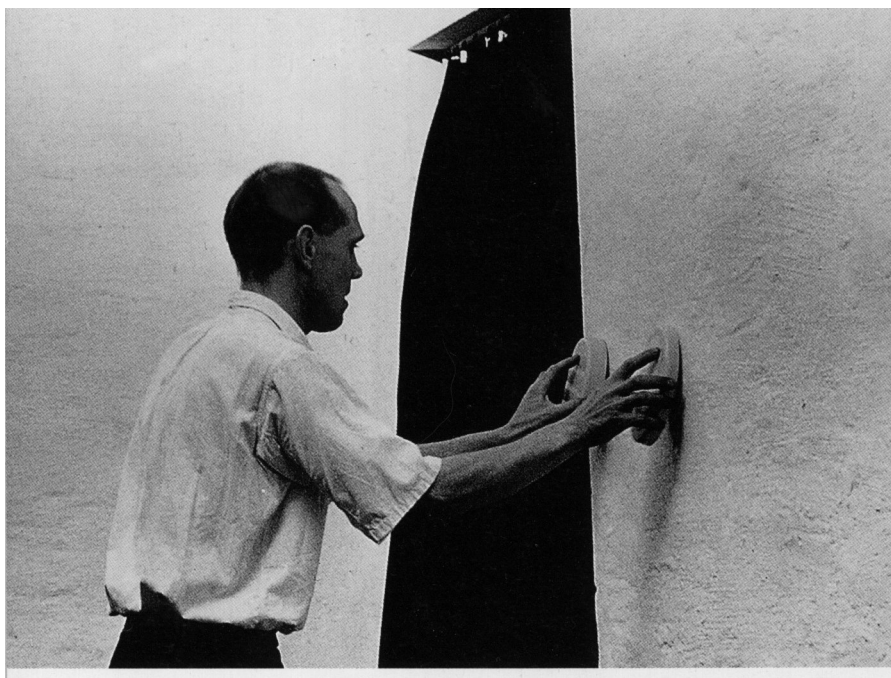


Abbildung 48: Renate Kowanz-Kocer, *Eine Bewegung erzeugt ein Geräusch - das Geräusch beeinflusst die Bewegung*, 1979 (Quelle: LET'S TWIST AGAIN 2006)





*Abbildung 49: Takeshi Kosugi bespielt zur Eröffnung des Zyklus "Musik am Sonntagnachmittag" die Wände des Instituts Unzeit in Berlin mit elektrisch verstärkten Mikadostäbchen, 30.10.1983 (Quelle: KLANGKUNST 1996)*



*Abbildung 50: Sven-Ake Johansson bespielt die Wände des Instituts Unzeit in Berlin mit Plastik-Butterbrot-dosen aus DDR-Produktion, 06.06.1985 (Quelle: KLANGKUNST 1996)*





Abbildung 51: Renate Kowanz-Kocer, Sound-Installation, 1979, eine der an der Wand angebrachten Fotografien

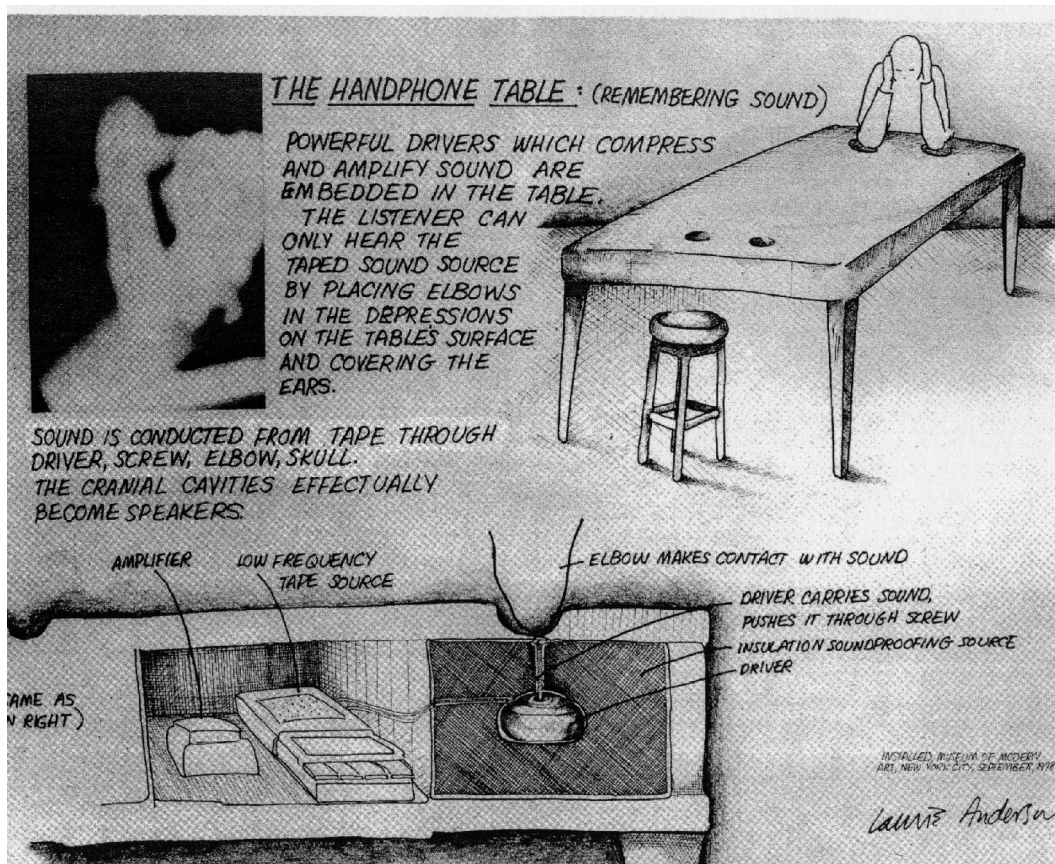


Abbildung 52: Laurie Anderson, Headphone-Table (Quelle: AUDIOSCENE 1979)

Dal « Risveglio di una città » per Intonarumori. - L. Russolo

Ululatori

Rombatori

Crepitatori

Stropicciatori

Scoppiatori

Ronzatori

Gorgogliatori

Sibilatori

F FF P

FF P

Abbildung 53: Partiturseite aus »Risveglio di una città« (1913) von Luigi Russolo (Quelle: [www.medienkunstnetz.de](http://www.medienkunstnetz.de))

Tür schlägt zu "A- dieu!" "Wie- der- sehn!" "Wie- der- sehn!" "Wie- der- sehn!" Schlüssel im Schloss umdrehn Schlüsselbund klirrt

2/4

3 3 3 3

Abbildung 54: Walter Ruttmann, Partitur-Element zu »Weekend«, 1930 (Quelle: [www.kunstradio.at](http://www.kunstradio.at))





*Abbildung 55: Renate Kowanz-Kocer, Sound-Installation, 1979, Auswahl der applizierten Fotografien*



*Abbildung 56: Renate Kowanz-Kocer, Sound-Installation, 1979, Ausstellungsansicht*

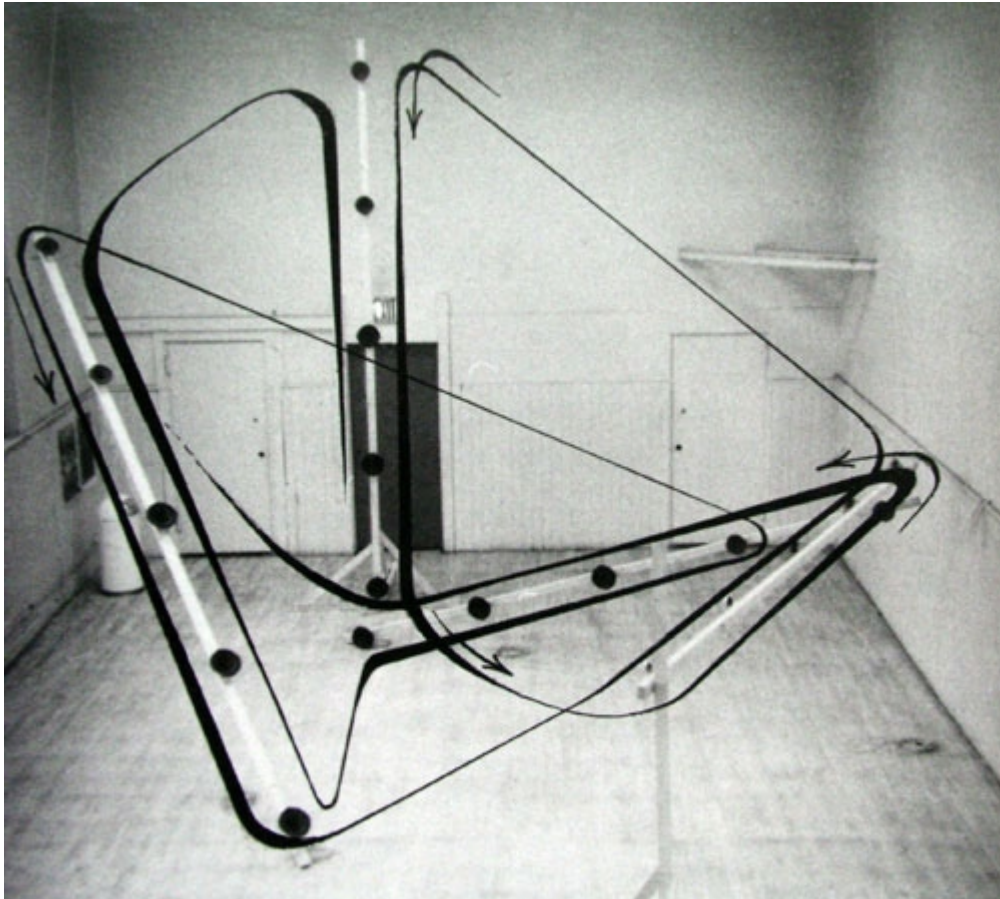


Abbildung 57: Bernhard Leitner, Tonskulptur, 1972 (Quelle: [www.bernhard.eitner.com](http://www.bernhard.eitner.com))



Abbildung 58: Screenshot aus "Schuhe", Video, 1980



*Abbildung 59: Renate Kowanz-Kocer, Foto aus der Installation "Entlastungsgerinne", 1979*



*Abbildung 60: Renate Kowanz-Kocer, Foto aus der Installation "Entlastungsgerinne", 1979*



*Abbildung 61: Renate Kowanz-Kocer, Foto aus der Installation "Entlastungsgerinne", 1979*



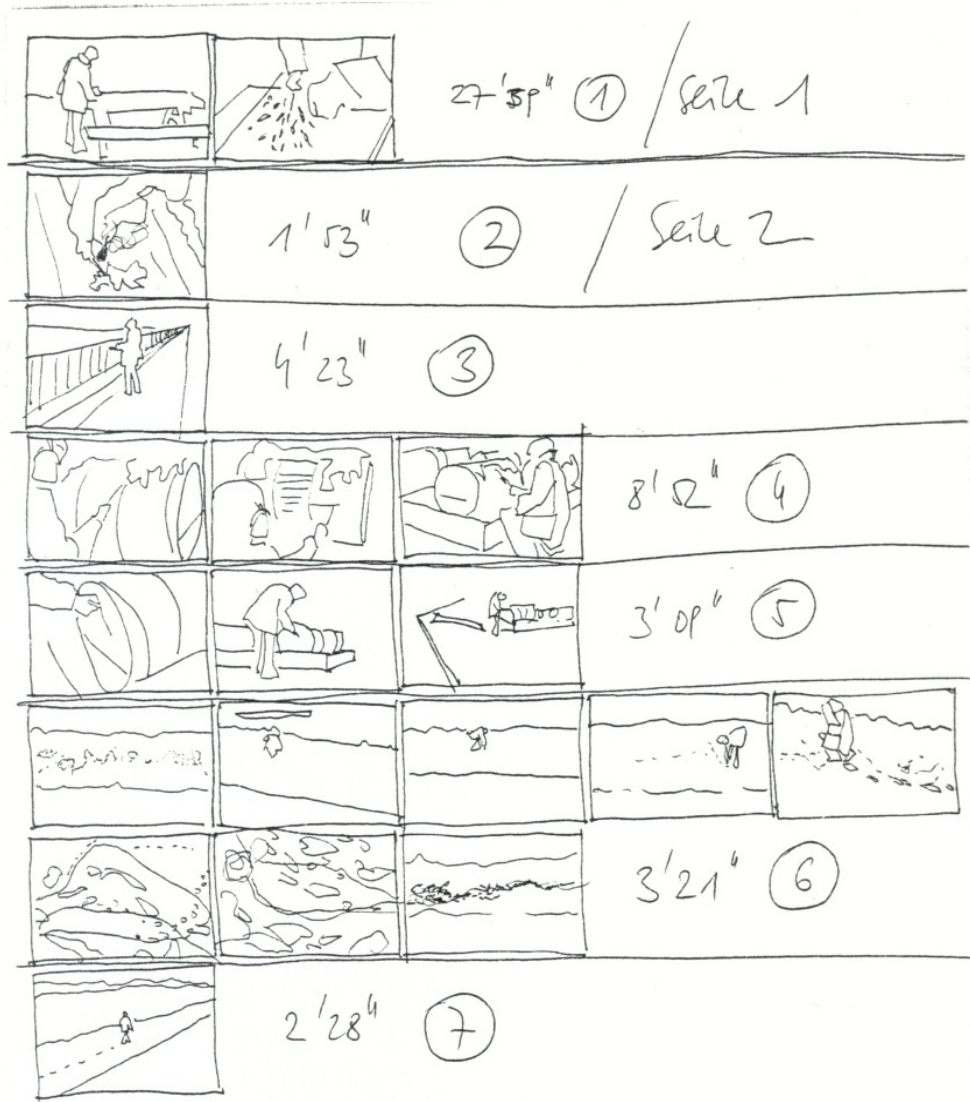


Abbildung 62: Renate Kowanz-Kocer, Anordnungsskizze der Fotografien aus "Entlastungsgerinne", 1979

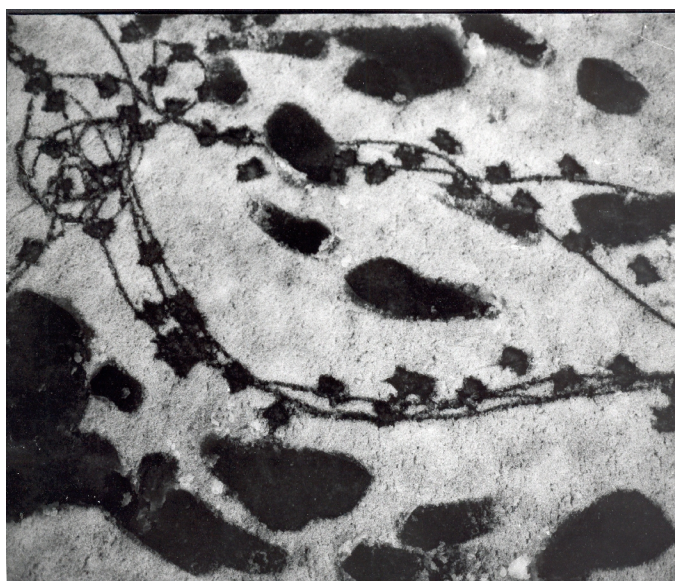


Abbildung 63: Fotografie aus "Entlastungsgerinne", 1978

## Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Frühwerk der österreichischen Künstlerin Renate KOWANZ-KOCER. Schwerpunktmäßig werden dabei an Hand von vier Werken aus den Jahren 1978 und 1979 die Konzepte zur Herstellung von Audio-Visualität erörtert. Die besprochenen Arbeiten umfassen Installationen, Performances, Filme und Videos, deren reduzierte Strukturen – dem Forschergeist der Zeit entsprechend – Versuchsanordnungen inszenieren, in denen visuelle und auditive Sinneseindrücke eine unmittelbare Verknüpfung erfahren. Durch den Einsatz des eigenen Körpers und verschiedener audiovisueller Technologien entwirft Renate KOWANZ-KOCER mediale Repräsentationen, in denen Bild und Ton in gegenseitiger Abhängigkeit generiert werden.

Die Diplomarbeit beginnt mit einer ausführlichen Einführung zum Kunstkontext der Jahre rund um 1979, der die spezielle Erörterung von Bild-Ton-Zusammenhängen anregt. Mit zahlreichen Querverweisen auf Projekte österreichischer und internationaler Künstler/innen wird eine Herleitung der Ausgangsfragen der in Folge besprochenen Werkstücke versucht. Den Kernteil der vorliegenden Überlegungen bilden dichte Werkanalysen der Arbeiten *Akustisch-Optische Aufzeichnungen* (1978), *Ohne Titel* (1979), *Eine Bewegung* (1979), *Sound-Installation* (1979) und *Entlastungsgerinne* (1978). Besprochen wird, wie in Film und Video Körperbewegungen und Gesten Klang/Bild-Räume generieren und wie in Foto-Audio-Installationen Fieldrecordings von Geräuschen der wenige Jahre zuvor aufgeschütteten Donauinsel mit fotografischen Aufzeichnungen gegengelesen werden bzw. Performancedokumentationen zu Kartografien eines mittels Mikrophon abgetasteten Galerieraums werden.

# Andrea Hubin



## Lebenslauf

geboren 1972 in Wien

### **KUNSTVERMITTLUNG PROJEKTE, INSTITUTIONENARBEIT**

Konzept, Umsetzung und Supervision der Kunstvermittlung der berlin biennale 2008 („Secret Service“) 2008

Kunstvermittlung auf der documenta 12 2007  
Wissenstransferprojekt „Deutsch Wissen“ (Workshops zu  
Bildungskonzepten aus postkolonialer Perspektive),  
Ausstellungsgespräche und Mitwirkung an der Begleitforschung

Leitung Bibliothek und Schriftentausch, Kunsthalle Wien seit 2007

Assistenz Geschäftsführung im Kunstdokumentationszentrum 2003 bis 2005  
basis wien ([www.basis-wien.at](http://www.basis-wien.at)); Öffentlichkeitsarbeit und  
Kommunikation, Veranstaltungsbetreuung,  
e-Medienkoordination; Abwicklung der Abschlussphase des  
EU-Projekts „vektor“, Ausstellungsorganisation für „HangART-7“

**Fröbelgasse 8, A-1160 Wien**

t: +43 699 11 154 168 | f: +43 1 402 68 90 | [Andrea.Hubin@chello.at](mailto:Andrea.Hubin@chello.at)



# Andrea Hubin

- Öffentlichkeitsarbeit an der wiener kunst schule, 2001 - 2003  
Ausstellungsorganisation, Medien-Betreuung,  
Projektentwicklung, Studienplanentwicklung
- Lehre an der wiener kunst schule:*
- Seminar „Erfolgsversprechen“, 2004/05  
Präsentation der Resultate im Rahmen der Ausstellung „update.  
kunststrukturennutzen&schaffen“ (Künstlerhaus Wien)
- Lehrveranstaltung „Ausstellungstheorie und Ausstellungspraxis“ 2003/04
- Lehrveranstaltung „KOOP Interdisziplinär“ 2001 – 2003
- Überblicksvorlesung Kunstgeschichte 1999 – 2001
- wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „Von Ort zu Ort“ der 2001  
KünstlerInnengruppe Wochenklausur
- Kunstvermittlerin an der Generali Foundation Wien, 1999 – 2003  
Projektschwerpunkt „Kunstvermittlung und Politische Bildung“
- Akteurin im Orgien-Mysterien-Theater von Hermann Nitsch 1998  
(„Sechs Tages Spiel“)
- Mitarbeit als Vortragende im von Wolfgang Zinggl 1997 – 1998  
(Wochenklausur) initiierten Kunstvermittlungsprojekt  
„Mission auf Bestellung“
- Mitarbeiterin am IFK Internationales Forschungszentrum 1996 – 1998  
Kulturwissenschaften, Wien
- Hochschulpolitisches Engagement:* 1996 – 1997
- Bildungspolitische Referentin der HochschülerInnenschaft an der  
Universität Wien; Vorsitzende der studentischen  
Fakultätsvertretung Geisteswissenschaften an der Universität  
Wien; Studienrichtungsvertretung Kunstgeschichte

**Fröbelgasse 8, A-1160 Wien**

t: +43 699 11 154 168 | f: +43 1 402 68 90 | [Andrea.Hubin@chello.at](mailto:Andrea.Hubin@chello.at)

# Andrea Hubin

## AUSBILDUNG

Bildungskarenz auf Stipendienbasis zur Fertigstellung einer 2006  
Diplomarbeit über die „Konzepte von Audio-Visualität in den  
Arbeiten der Künstlerin Renate Kowanz-Kocer“ bei Prof.  
Hammer-Tugendhat, Universität für Angewandte Kunst

Auslandssemester an der Universität Frankfurt am Main 1998/99

*Während des Studiums wissenschaftliche Spezialisierung in den  
Bereichen Minimal Art und Konzeptkunst der 60er Jahre  
(Forschungsarbeit zur strategische Inszenierung der eigenen  
Kunstpraxis bei Joseph Kosuth), Filmtheorie (speziell: David  
Lynch), Kunsttheorie der Moderne und ihrer Institutionen*

Auslandsstudium für Modernen Theatertanz in Amsterdam an 1994 – 1995  
der Hogeschool voor de Kunsten (Opleiding Moderne  
Theaterdans). Choreographie und Aufführung des Solos  
„Languages“

Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien ab 1990

## FREMDSPRACHEN

Englisch fließend in Sprache und Schrift  
Französisch fließend gesprochen  
Kenntnisse in Italienisch, Niederländisch, Spanisch, Japanisch

**Fröbelgasse 8, A-1160 Wien**

t: +43 699 11 154 168 | f: +43 1 402 68 90 | [Andrea.Hubin@chello.at](mailto:Andrea.Hubin@chello.at)

# Andrea Hubin

## VERÖFFENTLICHUNGEN

„Und so meinen wir auch, daß das Gespräch ohne Worte sein muß.“ - documenta I und die Abwehr von Vermittlung, erscheint im Rahmen einer Publikation zum Forschungsprojekt documenta 12 Vermittlung voraussichtl. im Frühjahr 2009

Katalogbeiträge zu Margot Pilz und Friedrich Eckhardt, in: MATRIX. Geschlechter / Verhältnisse / Revisionen (Hg. Sabine Mostegl, Gudrun Ratzinger für die Kulturabteilung der Stadt Wien), Wien/New York 2008

Erfolgsversprechen. Das Seminar als Kunstgegenstand, in: exit\_05 >>ohne Titel<< (Hg. wiener kunst schule), Wien 2005, S. 90-93

„Dafür das keineR von uns ein Profi ist, halten wir uns echt gut. Vorausgesetzt die Agnes verschweigt uns nicht noch die eine oder andere Katastrophe.“ Zur Lehrveranstaltung Ausstellungstheorie und -praxis (zusammen mit Annette Südbeck), in: exit\_04 >>ausgezeichnet<< (Hg. wiener kunst schule), Wien 2004

Deadlock / Totpunkt, in: Camera Austria International Nr. 68 (1999), S. 81

Not being able to – Nichtkönnen, in: swamp. Highway 101 / The Journal #1 (Hg. Helmut Ploebst), Wien 2000, S. 68-75

Körper, Pose und Fotografie, in: körperinszenierungen. Choreographien und Maskeraden (Hg.: Ursula Schöndeling und Kerstin Thomas), Frankfurt 1999, S. 10-13

Sozialmaschine Geld (O.K. Centrum für Gegenwartskunst 3. Dezember 1999 – 2. März 2000), Ausstellungsbesprechung ORF Online (7. Dezember 1999)

**Fröbelgasse 8, A-1160 Wien**

t: +43 699 11 154 168 | f: +43 1 402 68 90 | [Andrea.Hubin@chello.at](mailto:Andrea.Hubin@chello.at)